Livia Cotorcea

LIRICA LUI M. I. LERMONTOV



junimea

Livia Cotorcea

LIRICA
LUI
M. I. LERMONTOV

Considerații tematico-structurale

EDITURA JUNIMEA — IAȘI
1983

CAPITOLUL I

PERSPECTIVE TEORETICE ŞI METODOLOGICE DESPRE IMAGINEA POETICĂ

Prezent în însăşi definiţia artei ca element prin care acesteia i se fixează specificitatea, termenul de *imagine* a primit şi continuă să primească accepţii diferite. Faptul că pînă în prezent nu avem o definiţie a *imaginii*, îndeosebi a *imaginii poetice*, acceptată în unanimitate şi fără demonstraţie, nu ne poate îndreptăţi să considerăm imposibilă definiţia artei sau să reproşăm esteticii şi ştiinţei literare lipsă de claritate şi fermitate în folosirea propriei terminologii.

Situaţia este o consecinţă a complexităţii fenomenului artistic ; dobîndind realitate estetică numai în viaţa concretă şi parţial analizabilă a operei, imaginea se supune mai greu precizării abstracte pe care o cere definiţia. Fie că a pus arta în legătură cu intuirea unei realităţi figurative (Aristotel, Kant), fie că a văzut în ea expresia unei realităţi traductibile în termeni de dinamism psihic (Hegel, Schelling, Schopenhauer, Croce), de reflecţie a conştiinţei asupra ei însăşi (Husserl) sau de maximă intensitate ca trăire (Heidegger), fie că a considerat-o „procedeu" (formalismul rus, neocriticismul), estetica n-a putut evita aspectul de specificitate a obiectului estetic, specificitate conţinută în imagine. Ea s-a apropiat necontenit de această realitate-esenţă, oferind asupra ei puncte de vedere valabile, dar de o cuprindere parţială, fie pentru că s-a ocupat numai de anumite zone ale artei, fie pentru că perspectiva abordării nu a fost suficient de largă.

Nefiind cazul să urmărim toate dimensiunile definitorii ale conceptului de *imagine*, vom încerca o descriere a naturii *imaginii poetice* din perspectivele esteticii, poeticii şi stilisticii, care ni s-au părut a o contura mai elocvent. Nu ne va

interesa raportul dintre *imaginea artistică* și *imaginea poetică*, decît în măsura în care descrierea pe care o urmărim implică această operație. De asemenea, vom restrînge obiectul discuției de la sfera generală a literaturii la cea a poeziei mai reprezentativă pentru modul de existență a imaginii poetice.

Coroborînd cîteva considerații ale lui Guido Morpurgo-Tagliabue[1], putem numi imaginea poetică ansamblu complet și suficient de schițe perceptive, intențional selectate, care actualizează viziuni mentale ale obiectelor și experienței de viață prin semne verbale. Acestei constatări i s-ar putea face întîmpinarea că astfel poate fi definită însăși poezia, fără ca prin aceasta cele spuse mai sus să-și piardă valabilitatea. Romanticii, se știe, au vehiculat, dezvoltat și aplicat ideea că poezia este o imagine (ne amintim formula lui Goethe ; „există o poezie fără tropi care este un singur trop" [2], compusă dintr-o mulțime de alte imagini, detașabile de corpul poeziei în măsura în care esența se poate separa de forma care o poartă. Trebuie să recunoaștem că această înțelegere a poeziei nu este lipsită de îndreptățire.

Dezvăluind porțiuni ale lumii și sugerînd caracterul lor de model universal, imaginea însăși apare, asemenea poeziei, ca recreare a lumii. Dar a avea șansa găsirii unei imagini fericite nu implică obligatoriu și elaborarea unei poezii, crearea acelei structuri poetice care fixează în obiectul concret al operei o viziune și care face să ființeze imaginea nu numai în realul figurativ al textului, ci și dincolo de acesta, în conștiința receptoare. Pe de altă parte, textul poetic nu-și găsește unitatea și coerența fără impulsul imaginii, concomitent agent, obiect și scop al procesului lui de structurare (faptul că există poezii fără metafore, epitete, comparații etc. nu contrazice cele spuse de noi, întrucît nu identificăm imaginea cu figura).

De aici constatarea că imaginea este relativ independentă față de text (îl precede în momentul genezei ei și-l depășește în cel al receptării, trecînd în cultură), dar și că ea nu devine

[1] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, I, II, Edit. „Meridiane," București, 1976 (în special vol. II, capitolul *Estetica fenomenologică*, p. 198–242).

[2] J. W. Goethe, *Maxime și reflecții*, Eseuri, București, 1972, p. 66.

estetică decît prin procesul figurativ care-i dă realitate și-i asigură deplasarea spre sensul ideal. Imaginea Luceafărului eminescian, de exemplu, cu toate semnificațiile ei, este implicată în textul poemului și condiționată de acesta. Faptul că poemul are mai multe variante dovedește, după părerea noastră, că textul se mișcă spre un sens intuit de poet înainte de facerea lui și că varianta la care se oprește reprezintă, în înțelegerea lui, situația de maximă poeticitate a acestuia. Povestea fetei de împărat, călătoria cosmică, dialogul cu demiurgul etc. sînt tot atîtea elemente care dezvoltă și adîncesc imaginea Luceafărului. Organizate în text după o necesitate impusă de însuși sensul acestei imagini, ele fac posibil și transferul ei în cultură.

Între imagine și poezie nu se poate stabili, deci, un raport ca între parte și întreg, simplu și complex, dar nici nu se poate pune semnul static al egalității. Amîndouă reprezintă un model al lumii ca stare tensională vizînd deopotrivă devenirea și oprirea, pentru imagine fiind mai evidentă propensiunea spre ideal, devenirea, pentru textul poetic-spre realitatea formei. Între ele vom pune semnul dinamic al corelației[3]. Mod de ființare a imaginii nu mai poate fi considerat doar tabloul, ci și devenirea sensului ei prin mișcarea organizată *în* și *spre ideal* și *real*. Tocmai această capacitate

---

[3] Caracterul dinamic al poeziei, implicit al imaginii, fusese remarcat încă de Aristotel care compara opera de artă cu un organism viu și care vedea în „chipul cum trebuie întocmită materia" o mișcare organizată spre „plăsmuirea care să fie frumoasă" (*Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentariu de D. M. Pippidi, Ed. Academiei, București, 1965, p. 53). Romanticii subliniau și ei dinamismul poeziei și imaginii pe care le identificau cu gîndirea ca proces. B. Croce, apoi, a surprins starea de tensiune a imaginii în definiția „intuiție-expresie", atît de diferit înțeleasă de cei care l-au comentat și preluat. „Singurul lucru care contează este imaginea formată și caracterul ei estetic, care transcende totdeauna caracterele fizicește determinate" — scria el (vezi *Poezia*, traducere și prefață de Șerban Stati, Ed. „Univers", București, 1972, pp. 182—183). Un moment important în discuția acestei probleme este marcat de intervenția lui Nietzsche: „Să simți drept conținut, drept lucrul însuși ceea ce nonartiștii numesc formă" (apud G. Picon, *Scriitorul și umbra lui. Introducere la o estetică a literaturii*, traducere de Viorel Grecu, Ed. „Univers", București, 1973, p. 127). Acesta este momentul în care poetica și estetica consideră opera în sine, semnalîndu-i caracterul dinamic prin analiza a însăși manierei de a folosi materialul limbii. Acest caracter fusese ilustrat cu anti-

îi deplasează rosturile de la simplă imitare a obiectului (obiect putînd fi realitatea interioară sau exterioară) la cel de mijloc de cunoaștere și apreciere a acestuia în esența și existența lui fenomenală. Prin aceasta imaginea pare a se apropia de o altă noțiune fundamentală a poeticii, mult vehiculată și deseori confundată cu ea : *metafora*. Folosirea concomitentă a celor doi termeni pentru a desemna o realitate unică, precum și eliminarea unuia în favoarea celuilalt este generată de considerarea atitudinii funciare a conștiinței în fața lumii, aceea de a reflecta lumea și de a se proiecta în ea. Această stare a conștiinței condiționează capacitatea ei de a institui analogii, de a declanșa procesul generator de artă — *metaforismul*, înțeles de noi nu numai ca proces prin care se naște metafora, ci și ca instituire a fuziunii organice (a „simpatiei") dintre eu și lume ce poate primi și altă expresie decît cea metaforică. Dacă avem în vedere nivelul general al cunoașterii, desigur putem identifica imaginea cu metafora (cum fac Lucian Blaga și G. Bachelard), dar odată intrați în domeniul specific poeziei, trebuie să încercăm a le diferenția. Aceasta va fi dificil, poate chiar imposibil, dacă nu vom deosebi de la bun început *metafora* ca figură de *metaforic* — efect spre care tind toate elementele textului poetic

---

cipație de poetica lui E. Poe și Ch. Baudelaire, confirmat de căutările teoretice și practica poetică a simbolismului, de poetica lui P. Valéry, teoretizat din punct de vedere lingvistic și estetic de formalismul rus și apoi de neocriticismul american. Pentru formaliștii ruși, de exemplu, textul poetic devine arhitectură de elemente funcțional eterogene, care se opun, se compun, se subordonează unul altuia, cu alte cuvinte, el devine dialectică interioară a părților care deformează acel status pe care fiecare din el îl are separat (V. Șklovski, *Iskusstvo kak prijom*, în *Sbornik po teorii poeticeskogo jazyka*, S. Pb. 1919; I. Tînianov, *Problema stihotvornogo jazyka*, Leningrad, 1924). I. Tînianov a exprimat foarte clar această concepție în lucrarea lui fundamentală privind limbajul poetic : „Unitatea operei nu este un tot simetric închis, ci o unitate dinamică (...) iar forma o curgere" (*op. cit.*, p. 10). În considerarea dinamicii textului poetic, neocriticiștii și structuraliștii stabilesc noi și noi nivele de manifestare a poeticului, între care descoperă tensiuni dinamice ca manifestare a legăturii dialectice dintre întreg și parte (vezi J. C. Ransom, *Humanism at Chicago*, în „Poems and Essays", New York, 1955 : I. A. Richards, *The Language of Poetry*, 1942, New Jersey; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, „Flammarion", Paris, 1966).

(chiar și atunci cînd acesta tinde spre gradul figurativ zero)[4].

Recunoscînd în *imagine* și *metaforă* expresia unei analogii, A. Breton încearcă să le diferențieze stabilind pentru prima regimul de arbitrarietate, pentru cea de a doua — regimul de intenționalitate. Dar cum literatura se face cu materialul limbii și în spațiul limbii, nu există nimic în ea care să nu fie intenționalitate, cu atît mai puțin imaginea care ființează prin actul figurativ. Altul trebuie să fie criteriul care le diferențiază. În primul rînd, spre deosebire de metaforă care se bazează pe raporturi asociative de tipul analogiei și similitudinii, imaginea este figurată prin instituirea și a altor tipuri de raporturi, printre care cele bazate pe contrast, contiguitate, paralelism. În al doilea rînd, metafora ca figură, alături de comparație, epitet, rimă, asonanță, este un mod de figurare a imaginii, de fixare a ei în structura textului. În acest sens, metafora, comparația, paralelismul pot fi numite imagini, dar imaginea nu e numai metaforă, comparație, paralelism fie și pentru motivul că, putînd fi exprimată de oricare din ele, se arată a fi de o natură mai generală decît acestea. Diferența dintre *figură* (deci și metaforă, în expresia ei lingvistică) și *imagine* poate fi considerată similară celei ce se stabilește între specie și gen, imaginea fiind în opinia lui J. Cohen și M. Deguy un operator poetic față de care toate figurile nu sînt decît realizări particulare specifice nivelului și funcției lingvistice în care operatorul se actualizează (nivelul sintagmatic sau paradigmatic, predicativ sau determinativ etc.). Prezența imaginii acolo unde metafora lipsește (poezia descriptivă, poezia bazată pe figuri gramaticale sau ritmice) este un argument, nu dintre cele neglijabile, în favoarea ideii că imaginea nu este identică metaforei[5].

„Fericita predispoziție" [6] de a descoperi relații între obiecte sau între om și obiecte marchează primul moment

[4] Vezi discuția pe care o poartă în această problemă J. Cohen în *Structure du langage poétique*, „Flammarion", Paris, 1966, cap. 1 și M. Deguy, *Vers une théorie de la figure généralisée*, „Critique", XXV, nr. 269, oct. 1969.

[5] În problema metaforei și imaginii, vezi: P. Caminade, *Image et métaphore*, Bordas, 1970; Yvon Belaval, *La recherche de la poésie*, Paris, 1947; R. Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, Buc., 1964; D. Lewis, *The Poetic Image*, London, 1947.

[6] Aristotel, *op. cit.*, p. 86.

al devenirii imaginii, momentul perceptiv, dominat de facultatea imaginativă căreia Kant îi subliniază esenţa transcendentală.[7] Această facultate imaginativă operează asupra senzaţiilor vizuale, auditive, motrice, tactile etc. date de obiecte, situaţii, amintiri, provocînd în ele o evocare ireală şi modificînd dualitatea subiect-obiect spre identitate şi reversibilitate perfectă. Astfel ia naştere „schiţa perceptivă", cum o numeşte G.M. Taglabue[8] („sinteză transcendentală a imaginaţiei" după Kant[9]), moment al fuziunii dintre idee, emoţie, obiect, sinteză a diversului intuiţiei sensibile, pe care acelaşi Kant o numeşte „figurată".

„Sinteza figurată" este momentul afirmării subiectului şi obiectului într-o legitate comună care ţine de absolut: „există ceva necunoscut guvernat de legi în obiect, care corespunde necunoscutului guvernat de legi în subiect" — spunea Goethe[10]. Dar ea este şi momentul în care transcendentalul alunecă în orizontul antropologic, momentul în care psihologia creatorului antrenează şi este antrenată în procesul devenirii imaginii. Estetica şi poetica de orientare psihologistă, îndeosebi cea anglo-saxonă şi germană, au intervenit în considerarea acestui moment ca moment în care imaginea se individualizează de la creator la creator. Ea a dovedit că preferinţa unor poeţi pentru imagini vegetale, a altora — pentru imagini ale anorganicului, ale fluidului sau solidului este condiţionată de un anumit tip de sensibilitate şi de psihologie care-şi spune cuvîntul în selecţia pe care o operează sinteza perceptivă. De exemplu, intuiţia eminesciană, care merge spre fluid şi muzical, sau cea argheziană, marcată de tactil şi solid, determină un anumit tip de imagine. Cu alte cuvinte, imaginea ne poate spune care anume obiecte ale realităţii au declanşat în creator intuiţia unui model al lumii („pattern", după exegeza anglo-saxonă) şi pe ce canale ale percepţiei acestea au ajuns la conştiinţă solicitînd-o. Interesantă în sine, cît şi ca moment al evaluării estetice, metoda psihologică, în varianta ei psih-

---

[7] I. Kant, *Critica raţiunii pure*, trad. N. Bagdasar, Elena Moisuc, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 137.
[8] G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, vol. II, § 117.
[9] I. Kant, *op. cit.*, p. 146.
[10] J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 197.

analitică sau psihocritică, nu ne poate spune esențialul despre statutul de existență a imaginii poetice în ireal și imaginar.

Căci, din întîlnirea celor două realități (eul, marcat de psihologia individuală și de cea a rasei, și lumea) ia naștere o nouă realitate deconcretizată, dar purtînd în ea virtualitatea formei, virtualitatea fixării în timp. Actualizarea acestei virtualități se produce în momentul figurativ sau cel al formei. El este condiționat de acțiunea imaginației creatoare[11] sau a imaginației în act, facultate supremă prin care spiritul își exercită capacitatea critică și selectivă, energie organizantă și totalizantă acționînd în virtutea unei legități profunde a textului care se face. Imaginația creatoare operează selecționarea schițelor perceptive și încadrarea lor într-un întreg care să figureze cu maximum de proximitate manifestarea spiritului în creat. Mai multe principii vor călăuzi acest act al imaginației creatoare : principiul abstractiv, imitativ, egocentric sau cosmocentric, continuității și discontinuității etc. Acțiunea lor concomitentă (cu predominarea unuia dintre ele) va organiza figura și complexul de figuri astfel încît să fie menținută o dimensiune cognitivă care să poarte marca sensibilității creatorului și să trimită la lumea emoțiilor, o dimensiune a individualului dar și a universalului. Acesta este un proces în care subiectivitatea își oferă corelatul obiectiv al formei, proces definit prin acțiunea simultană[12] a intelectului și emoției în intenția „fabri-

---

[11] Vezi în problema imaginației : Aristotel, *op. cit.*, ; S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817 ; Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, 1905 ; P. P. Negulescu, *Psihologia stilului*, București, 1896 ; Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, 1968 ; R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964 ; culegerea *L'imagination créatrice*. Rencontre internationale organisée par la Fondation pour une entraide intellectuelle européenne, Poigny-la-Forêt, 9—13 octobre 1970 ; B. Croce, *Poezia*, Ed. „Univers", București, 1972.

[12] Simultaneitatea lui „a simți" și „a gîndi" în actul creator este una din realitățile axiomatice ale poeticii și esteticii. Anticii numeau această sincronie „imaginație mentală" ; epoca Renașterii a elogiat „intelectul intuitiv" ; romanticii, exaltînd rolul „sensibilității" și „intuiției" în creație, nu exclud gîndirea și controlul rațiunii (de exemplu, Coleridge, în *Biographia Literaria*, remarcă operația de „selectare atentă" și „dispunere artificială" pe care le raportează la imaginația creatoare) ; epoca modernă, cu interesul ei pentru momentul tehnic al creației, a pus în evidență componenta rațională, conștientă a „inspirației" și execuției operei (E. A. Poe,

cării" acelui „secundar" și „străin" fără de care imaginea poetică nu s-ar putea distinge de oricare imagine a naturii în act sau nu s-ar putea separa de planul percepției pure. Prin aceasta, schițelor perceptive li se oferă un cadru artificial în care ele vor evolua în combinări și disocieri menite a figura un univers care se vrea sferic, ilimitat în semnifacație și avînd puterea de convingere proprie realității.

Purtînd în ea imaginea necreată, precum și tendința acesteia de a se realiza, schița perceptivă generează un cîmp tensiona („flux pasional", cum va spune I.A. Richards în *The Language of Poetry*, replică la anticul „furor"), sinteză a acțiunilor destructive și constructive asupra materialului lingvistic vizînd deopotrivă generalizarea și sensibilizarea unei semnificații intuite. Prinse în acest cîmp cu acțiune deformatoare, cuvintele vor renunța la funcția lor denotativă sau o vor păstra, modificată de numeroasele conotații pe care le impune structura în formare (textul). Astfel, cele două momente ale devenirii limbajului poetic propuse de I. Tînianov — (momentul deformator și constructiv) — și J.Cohen (momentul destructiv și constructiv)[13], nu trebuie înțelese în diacronie ci în sincronie. Căci, în momentul destructiv, marcat de tendința sensului spre non-sens, se și naște un nou sens—sensul poetic. Concomitența celor două momente face din fiecare cuvînt atras în sfera de semnificație a imaginii o unitate a exprimatului și neexprimatului, îl transformă

Ch. Baudelaire, P. Valéry). Contrar acuzațiilor de „idealism" și „intuiționism" pe care i le-au adus esteticieni și stilisticieni prea grăbiți, B. Croce consideră că activitatea creatoare ar întruni „într-o formă cu totul proprie caracterul imaginației și cel al intelectului" (*Estetica*, traducere de D. Trancă, Ed. „Univers", București, 1970, p. 136). Pentru formaliștii ruși, intervenția intelectului și emoției este concomitentă și se manifestă cu necesitate la toate nivelele operei. J. C. Ransom semnalează și el prezența acestor două elemente în actul de creație, dar limitează, cu argumente neconvingătoare, aplicarea logicii la planul „structurii" și a emoției la planul figurilor retorice. Deci, imaginea nu este un „element precognitiv, incoerent și amorf" căruia denominatorii lexicali îi adaugă semnificația și conceptul, cum crede G. della Volpe (*Critica gustului*, București, 1975, p. 15), ci un tot organic și unitar avînd atributele ideii, afectului și expresiei, iar termenul „imagine-concept", propus de același autor nu-și găsește justificarea.

[13] I. Tînianov, *op. cit.*, p. 10 ; J. Cohen, *op. cit.*, cap. I.

din semn în semn al semnului sau în semn de gradul al doilea[14].

Această nouă calitate a cuvîntului este prilejuită de faptul că el apare acum nu numai ca semn al relației *eu-obiect*, dar și ca semn al relației de la *eu* la *tu* sau de la *obiect* la *obiect*, relație surprinsă într-o durată incomensurabilă cu durata obișnuită și într-un aspect deosebit de cel cunoscut. Noua lui situație este definită de funcțiile simultane „spune" și „arată", dar, cum remarca M. Dufrenne, „ceea ce el arată este diferit de ceea ce spune" [15].

Funcția de simbolizare a cuvîntului în poezie este condiționată de sensul modelului intuit în schița perceptivă, dar ea este posibilă numai pentru că limbajul în general posedă ceea ce W. von Humboldt și, mai tîrziu, A.A. Potebnea numesc „formă internă", înțelegînd prin aceasta, primul „reprezentarea subiectivă pe care omul și-o face despre lu ruri"[16], cel de al doilea — multitudinea de straturi semantice generate de folosirea individuală a cuvîntului, de ființarea lui în timp și spațiu, precum și de deschiderea lui concomitentă spre *eu, lume* și *cuvintele* pe care *contextul* i le pune în vecinătate[17].

---

[14] E. A. Poe scria, în acest sens, că în poezie „din inteligibil limbajul tinde să devină concret, să se transforme din semn în simbol" (*Principiul poetic*, traducere de Mira Stoiculescu, Ed. „Univers", București, 1971) ; G. Morpurgo-Tagliabue propune pentru semnul poetic termenul „semn simbolic" pe care-l deosebește de semnul plastic sau „semnul iconic" (*op.cit.*, II, cap. *Estetica fenomenologică*, p. 217).

[15] M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. „Meridiane" București, 1976, I, p. 197.

[16] W. von Humboldt, *Asupra diversității în constituirea limbajului omenesc*, 1836, apud B. Croce, *Estetica, op. cit.*, p. 389—390.

[17] A. A. Potebnea, *Mysl'i jazyk*, S. Pb., 1862 ; *Iz zapisok po russkoj grammatike*, I, Voronej, 18 /4 ; *Iz lekțij po teorii slovesnosti*, Harkov, 1894. Folosind ideea și terminologia lui W. vom Humboldt, A. A. Potebnea adîncește și lărgește, prin analiza faptelor concrete de limbaj, noțiunea de „formă internă" a cuvîntului pe care nu o pune doar sub semnul legității psihologiei individului ci și, mai ales, sub incidența legilor contextului istoric, social, lingvistic, poetic. În ultima lucrare amintită mai sus Potebnea punea semnul egalității între „forma internă a limbii" și imaginația poetică, constatare ce îl va duce la o concluzie cu consecințe fructuoase pentru poetica formală rusă și, prin intermediul acesteia, pentru poetica structurală actuală : „Toate particularitățile unei opere poetice își au corespondentul în particularitățile cuvîntului"

Preocupîndu-se de caracterul dialogal și de condiționarea contextuală a limbajului și deplasînd discuția din planul lingvisticii în cel al poeticii, A.A. Potebnea a pus în evidență esența lingvistică a transferului de semnificație prin care se face cuvîntul poetic dar și imaginea poetică. Transferul de semnificație angajează toate straturile semantice ale cuvîntului într-un proces care prin chiar deschiderea lui (probabilitatea multiplă de a institui între sensurile cuvîntului raporturi de sinonimie, antonimie etc.) menține „ideea activă la infinit", cum spunea Goethe[18]. „Forma internă", deci, pare a purta în sine potența cuvîntului de a fi *cuvînt*, de a comunica și exprima, precum și pe aceea de a fi *necuvînt, non-sens* și *realitate sensibilă*.

Aceste multiple disponibilități fac din cuvînt nu numai mijloc, ci și scop, nu numai material ci și substanță ideatică și afectivă.

Tensiunea dinamică pe care forma internă o provoacă și menține în spațiul semantic al cuvîntului este actualizată și dirijată de context. Relațiile obscure și echivoce ale realităților, chemate de capacitatea sensibilizatoare a schiței perceptive, devin în text multiplicitate fluentă de semnificații, tinzînd spre semnificația esențială propusă de intuiție dar, separat, neatingînd-o niciodată. Ele se organizează în propoziții figurative (metafore, comparații, epitete, hiperbole, paralelisme etc.) care, chiar dacă nu asigură acel flux continuu de intuiții lirice, visat de E. Poe și, poate, de oricare poet, creează o structură unitară difuză în care fiecare element constitutiv devine „formă semnificantă", moment prin care imaginea *se relevă* și *se face*. Acestui moment îi este caracteristic figurativul ca disponibilitate de a sensibiliza prin conotații substanța semantică a imaginii. El operează asupra relației semnificant-semnificat pe care o modifică făcînd din semnificat semnificantul altui semnificat și sugerînd prin aceasta apartenența ambelor semnificate la un model universal similar. Semnificația obținută nu va fi efectul înlocuirii sau numirii ci produsul relației celor două elemente: semnificant (semnificat în spațiul unui semn) și semnificat (în spațiul altui semn). Relația suscitată rezultă dintr-o falsă determinare unde termenul care introduce

---

[18] J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 206.

imaginea („corabie" pentru „destin", „privighetoare" pentru „poet", „arşiţă" pentru „existenţă") joacă rolul determinantului şi este suport determinatului. În aceasta rezidă „inadvertenţa semantică" între imagine şi cuvînt, după cum semnalează Yvon Belaval[19] ceea ce ne îndreptăţeşte să vedem în imagine un semn diferit de cuvînt, chiar şi în situaţia în care ea se prezintă sub forma „cuvîntului rar", elocvent.

Procesul figurativ prin care intenţionalitatea devine realitate (text poetic) trebuie înţeles nu numai ca prilej şi mecanism de declanşare a conotativului, căci imaginea, fiinţînd prin acest proces, se arată a fi inseparabilă de vehiculul ei care este în acelaşi timp vehicul de concepte — cuvîntul. Pentru a se constitui ca sens conotativ, cuvîntul poetic trimite în permanenţă la termenul corespondent denotativ, înrudit în lexic cu celălalt denotativ, al cărui semnificant devine în contextul poetic. Punctul de referinţă al imaginii va fi, aşadar, nu numai semnificaţia propusă de intuiţia iniţială, ci, după cum am văzut, şi limbajul în aspectul surprins de ligvişti în expresia „formă internă".

Recunoscînd această dublă raportare a imaginii, nu intenţionăm să aducem în discuţie problema sensului propriu şi figurat a cuvîntului, ci să spunem că funcţionalitatea tuturor figurilor poetice rezidă în egală măsură în valoarea denotativă şi conotativă a limbajului, să afirmăm din nou că imaginea e departe de a fi vizualitate şi afectivitate şi că procesul figurativ este, de fapt, act de „descoperire" iar nu de imitare.

În procesul figurativ vor fi antrenate toate elementele poeziei, indiferent de nivelul la care sînt plasate. Faţă de punctul iradiant figurativ-analogia sau modelul intuit — ele vor rămîne mereu la distanţă egală, pentru că acest punct se află pretutindeni şi nicăieri anume. Afirmaţia poate părea hazardată dacă ne gîndim la texte pentru care se poate identifica o dominantă lexicală ce-şi subordonează toate celelalte elemente. Dar ea se dovedeşte a fi valabilă, dacă, plasîndu-ne la nivelul semnificaţiei, descoperim o invariantă semantică faţă de care semnificaţiile propuse de cuvinte,

---

[19] Yvon Belaval, *op. cit.*; V. V. Vinogradov, *Slovo i obraz* în *Stilistika. Teorija poeticeskoj reci. Poetika*, Moscova, 1963; V. A. Zareţki, *Semantica i structura slovesnogo hudojestvennogo obraza*, Tartu, 1966.

propoziții, ritm, sunete, forme gramaticale, structuri strofice ne apar ca variante.

Activizarea tuturor elementelor poeziei spre sensul intern poetic, „deformarea" lor semantică este provocată de însăși dispunerea lor ciclică în discurs, îndeosebi de ritm. Există mărturii numeroase ale poeților și opinii ale esteticienilor, potrivit cărora ritmul este conținut în chiar sensul ideal intuit inițial de poet, ca formă de mișcare a imagini și ca model individual al „ritmării universului" [20]. Existența a cîteva variante ritmice pentru același text (de exemplu, pentru *Mai am un singur dor* de M. Eminescu) nu infirmă această supoziție și nici nu dovedește că ritmul este condiționat de sens (cum încearcă să demonstreze unii cercetători), ci aduce mărturia valorii semnificante a ritmului și a mișcării lui, alături de celelate elemente ale poeziei, spre sensul ideal care se cere exprimat. Momentul figurativ pune în evidență mult mai pregnant valoarea semnificativă și natura activ-deformatoare a ritmului. În acest moment, impulsul ritmic inițial se organizează într-un șir ritmic[21].

Unitatea și compactitatea șirului ritmic, vigoarea lui instituie regimul în care imaginația creatoare își exercită funcția ei ordonatoare asupra nivelelor gramatical, lexical, semantic, intonațional, compozițional. Atenția difuză pe care el o solicită deschide toate aceste nivele spre sensul conotativ, provocînd conflictul dintre vorbire și sistem și actualizîndu-l în metafore, comparații, figuri sonore, gramaticale, melodice, compoziționale etc. Fiind în stare de dependență unul față de altul, atît ontologic cît și semantic, toate elementele poeziei vor avea ca atribut funcționalitatea, concomitent gnoseologică și axiologică. Sensul lor va fi întotdeauna propriu pentru că ele exprimă ceea ce trebuie să exprime : viziunea poetică, conținută în ele, întrucît este figurată, și depășindu-le, pentru că se mișcă spre sensul ei ideal.

Această condiție a textului poetic și a imaginii, de limitare prin expresie și de deschidere ilimitată, prin aceeași

---

[20] D.Lewis, *op. cit.* ; H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, Marburg, 1939 vol. II ; B. Croce, *Estetica*, p. 182 ; P. P. Negulescu, *op. cit.*

[21] E. A. Poe, *op. cit.* ; I. Tînianov, *op. cit.* ; J. Cohen, *op. cit.* ; B. Tomașevscki, *O stihe*, Leningrad, 1929 ; P. Guiraud, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, „Langue et littérature", 1961.

expresie, justifică eventuale propoziţii ale poeţilor, ca acestea : „am vrut să spun ceea ce am spus" sau „am spus ceea ce înţelege fiecare", dar în aceeaşi măsură solicită receptarea care este departe de a se supune arbitrariului. Posibilele exegeze ale unui text, dacă vor să-i fie veritabile „perifraze critice dialectice" [22], au obligaţia de a descoperi şi descrie legitatea care activează toate elementele textului spre sensul poetic interior, adică să găsească acel „cum" al devenirii. Acest „cum" conferă imaginii o anumită fizionomie. Cunoaşterea, fie şi parţială, a mecanismului său de funcţionare va conduce spre descoperirea „tipicităţii" imaginii pe care, în ce ne priveşte, o înţelegem ca model individual în care se manifestă, prin intermediul limbii, tehnicii poetice şi culturii însuşite, „neînsuşitul" („eminescian", „goethean"), actualizat în voinţa de formă.

Pentru aceasta la o analiză a imaginii poetice ni se pare important să distingem materialul lingvistic şi valorile combinatorii care prilejuiesc figurarea, să stabilim care este modelul pe care îl imaginează şi prin care imaginează poetul, precum şi principiile care ordonează actul imaginativ.

Cum s-a putut vedea, figurile nu au valoare în sine, ele devin valoare întrucît aparţin ansamblului care le transcende-imaginea. Actualizarea imaginii în actul estetic va însemna, aşadar, nu crearea unei figuri (fie ea şi cea mai cuprinzătoare, care este metafora), ci instituirea unei reţele de relaţii reversibile între imaginat şi imaginar, între figuri, între text şi conştiinţa receptoare. Prin această multiplă raportare, avînd ca suport limbajul şi textul, imaginea devine realitate axiologică şi estetică, avînd atributele : rigoarea şi vagul, generalul şi particularul, abstractul şi concretul, idealul şi realul, exprimatul şi neexprimatul. Investigarea acestei realităţi presupune deschidere spre fiinţa creatorului, precum şi supunere la rigoarea formală a obiectului estetic instituit într-o metanatură avînd deopotrivă fiinţa sensibilului, ideii şi sentimentului. Ea cere argumentare filozofică, psihologică şi culturală, dar numai în spaţiul unei critici filologico-semantice, integral funcţionale.

Foarte aproape de exigenţele unei asemenea lecturi a textului stau, după părerea noastră, critica tematică şi feno-

---

[22] G. della Volpe, *op. cit.*

2 — Lirica lui Lermontov 211

menologică. Ele se întîlnesc atunci cînd își propun să dezvăluie coerența internă a operei prin analiza imaginii pe care o consideră principiu organizator și combinator, acționînd în cele două contexte definitorii pentru existența ei: contextul metonimic, constituit din momentele succesive ale operei, și contextul metaforic oferit de opera luată în totalitatea ei[23]. Dacă tendința acestor direcții critice, îndeosebi a celei fenomenologice, de a studia imaginea în izolarea ei fenomenologică poate fi considerată mai puțin eficace pentru critica literară, în accepția care se dă acestei noțiuni îndeobște, studiul sintaxei poetice pe care-l întreprind J.P. Richard (cînd se ocupă de temă ca de o „constélation des mots, d'idées, des concepts"[24]) și G. Bachelard (cînd este interesat de modul cum „les images se composent et s'ordonnent"[25]) este fără îndoială, una din marile cuceriri ale criticii actuale. Descoperirea de centri semantici, (teme în terminologia lui J.P. Richard), urmărirea modului cum aceștia dezvoltă rețele și structuri de semnificație, descrierea acestor structuri, toate aceste operații ne dezvăluie opera din interior ca pe o unitate dinamică fono-semantică și-n același timp ca pe un model al imaginarului. Dar, considerînd relevante pentru operă recurența unor imagini și modul lor de articulare cu contextul, nu putem accepta explicația lor psihologică (cu punctul de referință în psihologia creatorului sau în psihologia umană în general), fără a aduce în discuție opțiunile estetice și ideologice ale scriitorului, precum și ceea ce Jean Ricardou numește „pure necéssité d'écriture" și „l'aspect *textuel* de l'imaginaire"[26]. Coroborarea tuturor acestor modalități de apropiere a operei (tematice, fenomenologice, istorice, psihologice, stilistice) are menirea de a o defini nu numai ca obiect în sine, ci și ca moment al devenirii conștiinței imaginante și literaturii.

---

[23] J. P. Richard, *Discussion* în *Les chemins actuels de la critique*, Publications du Centre culturel de Cerys-La-Salle (50/, 10/18, Union Général d'Editions, 1968, p. 258).

[24] *Ibidem*.

[25] G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, 1960, p. 5.

[26] Jean Ricardou, *Discussions*, în *Les chemins actuels de la critique*, Publications du Centre culturel de Cerys-La-Salle (50/, 10/18, Union Général d'Editions, 1968, p. 182).

CAPITOLUL II

IMAGINATIVUL LERMONTOVIAN. VIZIUNE ȘI EXPRESIE

Cei douăzeci și șapte de ani trăiți „în ritm grăbit de tragică baladă"[1], cum ar zice Lucian Blaga, i-au fost de ajuns lui Lermontov să pătrundă viața și să atingă hotarele existenței umane. În acest scurt răgaz, poetul străbate spații vaste ale căror contururi trec prin zona romantismului și intersectează domenii luminate de sensibilitatea și spiritul modern prin Ch. Baudelaire[2], Nietzsche[3], Dostoievski, Camus. Despre afinitatea dintre poet și filosoful austriac vorbește Vl. Soloviov în *Lermontov*, 1899 (*Polnoe sobranije socinenij v 8-i tomah*, St. Peterburg, 1903, vol. 6, p. 397) din care cităm : „Văd în Lermontov un precursor direct al acelei stări de spirit, al acelui curent de sensibilitate și gîndire, în parte, al acelor acțiuni pe care le putem numi „nietzscheanism (...)". Din multitudinea de idei și atitudini pe care le propune nietzscheanismul și care pot fi depistate la majoritatea scriitorilor romantici din anii 30 și 40 ai secolului al XIX-lea, Vl. Soloviov se oprește asupra ideii de „supraom". Pe aceasta o vede anticipată în „disprețul pentru om" și în „conștiința unui destin de excepție", pre-

---

[1] L. Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930, p. 19.

[2] Apropierea de Baudelaire a fost remarcată de J. Lavrin în monografia *Lermontov* (Cambridge, London, 1958). Temeiul acestei apropieri este căutat în dandysmul celor doi poeți, în nevoia de a-și crea alte chipuri, măști care să le asigure libertatea de manifestare a spiritului. Cercetătorul englez nu merge mai departe de această constatare. Rămîne neexplicat impulsul care-i conduce la o atitudine similară (pentru Lermontov, protestul, plăcerea jocului ; pentru Baudelaire, voluptarea înstrăinării de sine, dereglarea conștientă), precum și reflexul acesteia în planul expresiei poetice.

[3] Problema a fost discutată cu mai mult folos, în planul filosofic și estetic al cunoașterii și expresiei, în lucrările : B. Eichenbaum,

zente în viața și creația lui Lermontov. Observația este importantă pentru înțelegerea unor elemente ale creației lermontoviene, dar analiza care o însoțește ni se pare neadecvată pentru că ea se sprijină pe argumente ținînd de știința moralei iar nu de cea a literaturii și filosofiei artei. Demonstrația condusă, în mare parte, de considerații etico-religioase, merge spre concluzia că tragicul prezent în existența și creația lui Lermontov se explică prin neconcordanța dintre geniul poetului și „simțul lui moral atrofiat". Ideea și argumentația filosofului au fost preluate integral de E. Duchesne în *M.I. Lermontov*, Paris, 1910, de K. Waliszewski în *Littérature russe*, Paris, 1910 și de J. Lavrin în lucrarea amintită.

Personalitatea poetului nu s-a format prin acumulări treptate, printr-o evoluție echilibrată. Parcă grăbit de timpul care amenință să se curme, Lermontov trăiește o febrilă și tragică aventură a spiritului. El nu cunoaște momente de liniște în care să-și contemple și să-și evalueze cuceririle. Merge înainte sau se rotește asupra unui punct în volute tot mai largi, pentru că, după cum singur mărturisește, mișcarea continuă este însăși legea existenței lui:

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь[4]

Mereu ceva în mintea-mi se încheagă.
Dorințe mîndre și aleanuri mari
Îmi tulbură-acest piept de-o viață-ntreagă.

(*trad. Aurel Rău*)

Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki, Len., 1924; V. Asmus, *Krug idej Lermontova*, „Lit. nasl." 43—44; Moscova, 1941; D. E. Maximov, *Poezija Lermontova*, Leningrad, 1959; Tamara Gane, *M. I. Lermontov*, „Oameni de seamă", București, 1963; V. Arhipov, *M. I. Lermontov, Poezija poznanija i dejstvija*, Moscova, 1965, fără ca autorii semnalați să urmărească în mod deosebit problema Lermontov-Nietzsche. În ceea ce ne privește, în corpul lucrării, vom dovedi că așa-zisul nietzscheanism al lui Lermontov nu se verifică în contextul teoriei „supraomului", ci în legătură cu idei care s-au dovedit fecunde pentru gîndirea și arta contemporană: deschiderea spre sensul tragic al lumii în care totul este posibil, interesul pentru problema libertății și necesității.

[4] M. I. Lermontov, *Polnoe sobranije socinenij v 4-h tomah*, Moscova-Leningrad, 1948. (În continuare vom cita după aceeași ediție).

Cînd la cinsprezece ani scrie : „Am creat în imaginație o altă lume", poetul știe că este un ales al acestei alte lumi. Din momentul înțelegerii, întreaga lui existență va fi supunere deliberată la un destin pe care-l vede împlinit în operă și în jertfa propriei ființe :

> Я рожден, чтоб целый мир был зритель
> Торжества иль гибели моей.
>
> M-am născut ca oamenii să-mi vadă
> Și triumf și-nfrîngere amară
>
> (*trad. H. Grămescu*)

Privirea grea, întoarsă în sine, pe care ne-o arată portretele și autoportretele sale pare a nu fi oglindit niciodată necunoașterea și teama. El *știe*, și în răgazul pe care i-l acordă timpul, cu privirea îndreptată spre stele și sufletul plin de dulceața pămîntului, dă viață lumii care zace în el „ca-ntr-un ocean adînc și mut".

Dotat cu o „capacitate de absorbție senzorială uriașă" [5] dar și cu o mare profunzime a cugetării, în gestul său creator Lermentov se-ndreaptă cu siguranță spre esențele realului. În mod normal, un spirit atît de legat de lumea lucrurilor și oamenilor nu acuză revelația misterelor de dincolo, nu se nutrește din sursa visului care a alimentat cu atîta strălucire pe atîția creatori romantici contemporani lui. În anul 1832 el scrie unei prietene : „Nu împărtășesc părerea acelora care susțin că viața nu-i decît un vis ; eu îi simt foarte bine realitatea, vidul ei angajant. Niciodată nu m-aș putea detașa de ea într-atît, încît s-o pot nesocoti din tot sufletul, pentru că viața mea sînt eu" [6].

„Viața mea sînt eu" exprimă cum nu se poate mai clar ideea existenței unității totale a universului spiritual și material ca postulat al ființării omului și artistului Lermontov. Numai ceea ce vine de la viață, ceea ce este dat de experiența ei pare a avea pentru poet puterea adevărului și esenței. Orice exces de abstractizare i se pare o pierdere de realitate. Revelatoare în acest sens este o însemnare în *Jurnal* din anul 1830 : „Citesc „Noua Heloisă". Mărturisesc că m-am

---

[5] Tamara Gane, *op. cit.*, p. 293.
[6] M. I. Lermontov, *K. M. A. Lopuhinoj*, 2 sept. 1832, IV, p. 409.

așteptat la o cunoaștere mai adîncă a naturii și adevărului. Prea multă speculație ; idealurile — nimic de zis ! — sînt minunate, pline de frumusețe, dar niște biete sofisme îmbrăcate în expresii strălucitoare nu ne împiedică să vedem că sînt doar niște idealuri ... „Werther" e mai reușit. Acolo omul e mai om ..." [7].

Permanența acestei atitudini în gîndirea lui Lermontov, în logica internă a oricăreia din creațiile sale, demonstrează că însemnarea nu e întîmplătoare. O regăsim, de exemplu, într-o operă de maturitate, în altă expresie: „Ideile sînt emanații ale organismului, a spus cineva : o dată ce se nasc, ele capătă formă, iar această formă este acțiunea" (*Un erou al timpului nostru*, București, 1961, p. 139, trad. Al. Philippide). În *Prințesa Mary*, Lermontov ne prezintă o adevărată demonstrație de analiză minuțioasă, prin disecarea și recompunerea elementului psihologic. În cursul demonstrației procedeul deducției ni se dezvăluie ironic, la tot pasul. Oroarea de teoretizări și abstractizări excesive este pusă în evidență nu numai de adeziunea totală la arta „vie" a lui Goethe și Shakespeare, ci și de refuzul ironic cu care-și întîmpină prietenii și cunoscuții, dornici de a discuta probleme de o importanță vitală pentru el : arta, poezia, credința. Rîsul nepăsător, frazele convenționale sînt răspunsuri obișnuite la încercările acestora de a-l aborda. După mai multe încercări nereușite, Belinski va sesiza substratul acestui refuz. Cînd va pătrunde dincolo de masca de dandy a poetului, criticul va rămîne uimit de justețea și profunzimea judecăților, de simțul lui estetic desăvîrșit. Scurtei comunicări între cei doi oameni, ocazionate de vizita pe care Belinski o face poetului arestat, în anul 1840, îi datorăm și cea mai concisă și completă expresie a esenței poeziei lermontoviene : „nostalgia vieții" [8].

Lermontov merge spre viață prin coborîrea în sine dar și prin contemplarea lumii dinafară. Coborîrea în sine rămîne însă actul esențial al cunoașterii pentru că datul primordial al creației sale este adevărul psihologic. În legătură

---

[7] Idem, *Zametki, plany, sjyžety*, IV, p. 384.

[8] V. G. Belinski, *Stihotvorenija M. I. Lermontov*, *Polnoe sobranije socinenij v XII-i tomah*, Izd. Acad. Nauk, Moscova, 1954, IV, p. 503.

cu aceasta în *Cuvîntul înainte* la *Jurnalul lui Peciorin* el scrie : „Istoria unui suflet omenesc, chiar și a celui mai neînsemnat, e poate mai interesantă și mai folositoare decît istoria unui popor întreg, mai ales cînd e rezultatul observațiilor făcute de inteligența unui om matur asupra propriei sale persoane și cînd este scrisă fără dorința vanitoasă de a trezi compătimire sau mirare". Este definită aici una din direcțiile de mișcare a spiritului lermontovian, cealaltă — observarea atentă a lumii dinafară — însoțind-o și completînd-o în permanență. Suplețea observației psihologice, recunoscută de întreaga exegeză lermontoviană, strălucirea și vitalitatea tabloului lumii, neoprita căutare de sine, dorul greu de stele și de puterea vîrtoasă a pămîntului, își au obîrșia în această dublă mișcare. Ea conferă atmosferei în care evoluează imaginile lermontoviene o densă materialitate, precum și o transparentă spiritualitate și fluiditate.

Studierea necontenită a naturii și oamenilor (îi plac „fiziologiile" naturale și sociale), precum și propria experiență îi oferă imaginea unui univers imperfect și fragmentat. El însuși se simte integrat lumii și străin de ea. Climatul sufletesc al poetului va fi deci climatul unei firi solicitate de două voci potrivnice : vocea pămîntului și vocea eternității. Aceeași condiție a dezbinării și sfîșierii eului își va pune amprenta pe destinul eroilor săi (Arbenin, Peciorin, Demonul) prinși între dorința de a trăi cu toată ființa în lumea valorilor eterne și neputința de a trăi din plin viața reală, de a găsi în ea certitudinea unui sens.

Ca și eroii săi, Lermontov năzuiește mereu să se regăsească într-un act suprem care să transforme această contradicție în armonie. Fuge de viață și se întoarce spre ea, avid de impresii și trăiri noi, dar mereu știutor de ce va urma. Acceptă experiențe a căror zădărnicie îi este cunoscută, pentru că la capătul fiecăreia îl așteaptă poezia. Și-n momentul poetic, contrarii la fel de vii și de fundamentale, ca dezgustul de viață (în bucurie) și speranța (în durere) trăiesc într-o ambivalență dinamică.

Prin această dihotomie interioară poetul este destinat durerii prin care va cuprinde lumea cu și mai multă iubire. Asemenea lui Leopardi, Nietzsche, Baudelaire, el identifică plenitudinea vieții cu intensitatea durerii. Cheamă durerea și-o întîmpină ca pe o dovadă a propriei lui exclusivități :

Я жить хочу ! Хочу печали
. . . .
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан ?

Vreau să trăiesc ! Cu toată jalea
. . . .
Poetu-i viu fără durere ?
Oceanul fără vînt e viu ?
(*trad. Veronica Porumbacu*)

Dar nu trăiește durerea cu voluptatea unui Nerval și nici nu face din ea izvor exclusiv al inspirației. Se rupe din starea de suferință nu prin cufundarea în vis sau prin acceptare, ci prin ironie și sarcasm. Prin ele va desființa lumea, „cuib al desfrîului, nebuniei și durerii", pentru ca, în mod paradoxal, din iubire pentru durerea pămîntului, să afirme aceeași lume a oamenilor și lucrurilor, a rătăcirilor și suferinței :

Я не хочу блуждать меж вами
По разрушенье ! — Творец,
На то ли я звучал струнами ?
На то ли создан был певец ?
. . . .
И нет в душе довольно власти—
Люблю мучения земли.

Și nu vreau, după ce-oi apune,
Să-mi însoțesc cu voi regretul !
De-aceea plîns-am eu pe strune ?
De-aceea s-a născut poetul ?
. . . .
Și n-o disprețuiesc · mi-e dragă
Durerea negrului pămînt.
(*trad. H. Grămescu*)

Unitatea acestor momente afective contradictorii este trăită în adorație și hulă, în rugă și blestem, în afirmare și negare. Va reuși uneori să instaureze armonia celor două voci prin contopirea cu ritmul magic al Naturii, al marelui Tot. Cel mai adesea, însă, rămîne marele revoltat în căutarea sensului exitenței pe care îl bănuiește a nu exista :

И жизнь как посмотришь с холодным вниманьем вокруг
Такая пустая и глупая шутка.

Și cînd te uiți ce-i viața, cercetător și rece,
Vezi că-i o glumă fără nici un haz.

(*trad. Al. Philippide*)

Atins de iremediabilul absurd al existenței, în care se regăsește mereu fără certitudini, poetul încearcă să-și învingă singurătatea și să pătrundă în lumea care-l fascinează cu artificiul spectacolului ei. Se angajează el însuși în dansul măștilor la marea Mascaradă. Își pune masca de dandy în tunică militară. De după mască, ochii, atenți, urmăresc jocul expresiei și atitudinii. Își oferă acest spectacol al absurdității și farsei pentru ca sus, în vîrful muntelui, „cavalerul în mantie vineție" [9] să poată contempla netulburat lumea. Își privește cu ironie propria postură de jucător dar și de spectator. I se pare inumană forța care-l ridică acolo sus, pe stîncă, își suspectează imaginația avidă de impresii, capabilă să-l multiplice în două, trei existențe distincte : „Stupidă-i situația omului nevoit să se distreze pentru a trăi, așa cum îi distrau cîndva curtenii pe bătrînii regi. Să fii propriul tău bufon ! Cum să nu te disprețuiești după toate acestea, cum să mai crezi în sufletul tău ?" [10] Observă răceala ochiului și-și simte strania împietrire a sufletului precum eroul său Peciorin : „Simt acea sete de nepotolit care soarbe tot ce întîlnește în cale. Suferințele și bucuriile altora nu le văd decît în legătură cu mine : ele sînt hrana care dă sufletului meu vlagă" [11].

Dar Lermontov știe că aceasta este marea dramă a creatorului : a avea o existență care este în același timp îndatorire și favoare, a fi și a nu fi al acestei lumi, a fi purtătorul durerilor ei dar și *Străinul*. Dorințe și contradicții născînd fără încetare în sufletul omenesc, pururi alunecătoarele valori morale, tragica distanță dintre intenție și faptă, toate îi dau senzația unui timp pustiu, a unei mari Absențe. În fața acestei absențe poetul capătă conștiința tragică a propriei singurătăți descoperindu-și, în același timp, și datoria

[9] A. Blok, *Bezvremen'e*, în *Polnoe sobranie socinemij v 7-i tomah*, Moscova, 1960, 1963, vol. V, p. 436.
[10] M. I. Lermontov, *op. cit.*, IV, p. 403.
[11] *Ibidem*.

de a se consacra prin iubire realității pe care numai el o poate cunoaște. În spațiile străine și reci ale cunoașterii se simte fără vîrstă și țară — *e fructul copt înainte de vreme, frunza pribeagă, valul rece, norul călător, corabia pierdută în nemărginirea mării, Demonul călător prin pustia timpului și spațiului*. E prizonierul propriilor adevăruri și negații, victima libertății chinuitoare pe care a cucerit-o în clipa marii *Îndoieli* :

Есть рай небесный ! Звезды говорят :
Но где же ? Вот вопрос—и в нем—то яд.

Există rai ! Spun stelele—dar unde ?
În întrebare iadul se ascunde

(trad. Aurel Covaci)

Întrebarea lermontoviană „dar unde ?" conține în germene problematica creației lui L.N. Tolstoi și, mai ales, a lui Dostoievski. Ea rezumă drama eroilor tolstoieni și dostoievskieni în căutarea omului-dumnezeu, spaima lor în fața „minciunii" vieții și a posibilității de a muri pentru „minciună", lupta lor cu speranța și iluzia libertății absolute.

Ideea răului universal și a singurătății generale n-a fost descoperită de poet ca postulat filosofic, ci ca preț al suferinței de a fi. În urma acestei descoperiri, el proclamă dreptul omului de a se îndoi de divinitate și de a se elibera de speranță. Va găsi tonul suferinței îndurate zadarnic nu numai în tăgadă ci și în rugă. Alternanța celor două atitudini este dovada cea mai grăitoare că poetul n-a renunțat definitiv la ideea „împăcării". Numai că posibilitatea „împăcării" este proiectată pe realitatea pămîntului, stăpînită de dragostea și voința omului întru libertate.

Căutarea libertății și a sensului ei devine, astfel, destin pentru eroul lermontovian. Ea îi umple viața și se instituie în însăși rațiunea ei. Niciodată obosit de fuga continuă spre libertatea-cunoaștere, acesta se întoarce mereu în propria lui închisoare : Mtzîri revine la mănăstirea-închisoare după ce a cunoscut puterea (leopardul), dragostea (glasul fetei) și fabuloasele rătăciri ale visului (cîntecul peștișorului de aur) ; Demonul rămîne captiv al nemărginirii, cunoașterii și puterii după ce a încercat eliberarea prin iubire și „clipa-

miracol". Singur, față în față cu destinul său (Dumnezeu e ocupat cu cerul, căci „uită pentru cer pămîntul"), liber de a face bine sau rău într-o lume lipsită de instanța morală supremă, eroul lermontovian își simte libertatea ca pe o pedeapsă (Demonul își ia libertatea de a ucide pe logodnicul Tamarei, pătrunde în mănăstire unde o ucide și pe Tamara pentru ca în final să-l regăsim în același pustiu al puterii și cunoașterii). Chip de a spune că orgoliul spiritului absolutizat, cunoașterea în sine și pentru sine nu pot răscumpăra absența altor sensuri ale vieții.

Cu fiecare experiență care nu-l solicită pe deplin, eroul lermontovian se cufundă în *plictis* și *urît*. De aici se naște răul — răul ca manifestare a puterii și orgoliului, dar și ca reflex al năzuinței active spre desăvîrșire. Respingînd bunătatea și mila creștină, Lermontov găsește în negație și rău o forță mult mai dinamică căreia îi înțelege și stăpînește puterea. Va celebra spiritul negației, dorul de înfrățire cu furtuna și fulgerele purificatoare în imaginea *Demonului* — semănător de discordie, apostol trist al răului și revoltei.

El neagă și distruge, dar știe că are putința de a da o nouă viață tărîmurilor pustiite. Din țara „Nimănui", în care încremenirea rece este încordarea credinței ce nu se vrea ucisă și în care imensele pustiuri minerale te-ar putea ispiti la neființă, poetul, înzestrat cu o vitalitate excepțională, cu uimită și proaspătă curiozitate, se întoarce spre lumea oamenilor și lucrurilor. Străbate din nou spații pe care le-a trecut în zbor, recucerește fiecare adevăr al lumii cu prețul propriului suflet. Cei ce l-au cunoscut vorbesc de forța neobișnuită ce se degaja din prezența fizică și cuvintele sale. E semnificativ că doi mari contemporani — Bielinski și Turgheniev — se întîlnesc atunci cînd evocă personalitatea fascinantă a poetului. „Fiecare cuvînt este el însuși, firea lui, în toată profunzimea și integritatea ei. Sînt sfios cu el, naturile integre și perfecte mă intimidează. (...) Mîndră fire ! Teribil și viguros spirit ! ..." [12] — scria Belinski. Turgheniev, care a lăsat atîtea pătrunzătoare portrete ale contemporanilor, notează cîteva detalii fizice, care, deși vădit sugerate de portrete ale eroilor lermontovieni, îndeosebi de personajele

[12] V. G. Belinski, *op. cit.*, XI, p. 409.

demonice ale poeziei și poemelor, trădează aceeași uimire : „În înfățișarea lui Lermontov era ceva funest și tragic, pe fața lui smeadă, în ochii lui mari, adînci și nemișcați se citea o forță întunecată și rea, dispreț întunecat și patimă" [13].

Poetul a fost conștient de această putere a gîndirii și simțirii sale care l-a eliberat de toate spaimele și speranțele, redîndu-l creației :

Его ничто не испугает
И то, что было б яд другим
Его живит, его питает
Огнем язвительным своим.

Nimic nu-l sperie.
Și ceea ce pentru alții e otravă
Lui îi dă viață și hrană
Într-o flacără ucigătoare.

Această forță îl aliază cu timpul, pe care vrea să-l cucerească prin acțiune :

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы хотел

Eu trebuie să lupt—și fiecare
Din zile-aș vrea s-o fac nemuritoare.

(*trad. Aurel Rău*)

și cu pămîntul, pe care-l cunoaște și iubește :

Как землю нам больше небес не любить ?..
Нам небесное счастье темно ;
Хоть счастье земное и меньше в сто раз
Но мы знаем какое оно.

Precum iubim pămîntul cu-a vieții bucurie
Cum am iubi necunoscutul cer ?
Terestra fericire fugară va să fie
Dar nu-i învăluită în mister.

(*trad. Sanda Arbore*)

---

[13] I. S. Turgheniev, *Iz literaturnyh i žitejskih vospominanij*, în *Lermontov v vospominanijah sovremennikov*, Moscova, 1964, p. 236.

Pus în contact cu împrejurări istorice din cele mai aspre, Lermontov a resimțit adînc nefericirile și neliniștile timpului și generației sale. Ele au generat protestul violent împotriva ordinii sociale, care este în aceeași măsură expresia unei atitudini metafizice dar și a conștiinței necesității istorice a revoltei. Tînărul cu suflet sumbru și furtunos se anunță încă de la primii pași ca poet cetățean, ca artist ale cărui destine se împletesc cu destinele unei Rusii eroice și împilate (*Moartea poetului*, *Jelaniile unui turc*, *Borodino*). Cîntînd fapta umană în atîtea rînduri (motivele decembriste, poezia anului 1812, literatura răscoalelor țărănești), el afirmă necesitatea eroicului în viață ca ceva imanent naturii umane. Odată cu aceasta, ne spune că pentru el actul cunoașterii nu este simplu act de contemplare, ci și act de transformare a subiectului cunoscător în principiu activ. De aici glorificarea voinței, conștiința datoriei cetățenești (*Poetul*, *Moartea poetului*, *Jurnalistul, cititorul și scriitorul*), imaginea *poetului-pumnal* și *a poetului-clopot*, răzbunător și peste tot auzit, prevestitor al vremurilor tulburi. Marile incendii care învăluie cerul în răscoalele țărănești, eșafoadele pe care sînt ridicați decembriștii și pe care poetul le închipuie în propria lui moarte, se întîlnesc în imaginea profetică a Rusiei scăldate în foc și sînge, bîntuite de boli și foamete (*Profeție*).

În contextul ideii trăirii eroice în prezent este cîntat *momentul* în care, îmbătat de simțire și covîrșit de rodnicie, spiritul trăiește întreaga plinătate a vieții. Oameni ai momentului, ai unui moment asumat nu numai de simțire ci și de conștiință, vor să fie Mtzîri care „ar da două vieți liniștite pentru o viață de zbucium și luptă" și Demonul care ar schimba veșnicia pentru o clipă de iubire pămîntească. Ideea „momentului divin" care concentrează eternitatea explică frecvența mare cu care apare în creația lui Lermontov figura tragică și eroică a lui Napoleon. Cuceritorul care, cu atît de omenesc curaj, trăiește și moare cu timpul, a găsit cel mai bun răspuns pe care un om îl poate da eternității.

Motivul napoleonian se dezvoltă în propoziții curente epocii, caracteristice, cu deosebire, pentru gîndirea filosofică și istorică a lui Hegel, Schiller, Schelling, pe care poetul îi citise în liceu. Întreg ciclul napoleonian (*Sfînta Elena*, *Epitaful lui Napoleon*, *Napoleon*, *Ultimul lăcaș*) ca și poe-

mele *Mtzîri* și *Demonul* sau *Un erou al timpului nostru*, corelează problema libertății voinței și acțiunilor ei cu ideea trăirii momentului.

Fiecare moment al vieții este considerat de Lermontov o stare în care ființa umană se regăsește întreagă ca-n ceasul nașterii și morții. Este aici reflexul sentimentului plasării incerte între două vîrste — copilăria și maturitatea — pe care poetul le-a trăit aproape concomitent. De aceea „momentul" este puterea căreia i se supune și viața poetului și creația lui, îndeosebi lirica pe care A. Blok o definește goethean „lirica ocazională" [14]. Preferința lui Lermontov pentru viața zbuciumată a Caucazului, unde totul arde și palpită, unde viața trece fulgerător în moarte, ne apare astfel nu ca efect al înclinației spre pitoresc, ci ca expresie a unei naturi, mișcîndu-se spre idei și trăiri ale sufletului pe linia unei purități nu lipsite de ceea ce D.E. Maximov numea „obsesiva idee-pasiune" [15].

Imaginația vie lermontoviană este cucerită de pămîntul Caucazului unde totul se schimbă din clipă în clipă. Aici vegetația își strigă euforic existența, oamenii trăiesc în legea sîngelui și morții, dansul clocotitor al vieții se contopește cu dansul morții (Bela și Tamara cuceresc prin dans dragostea și moartea, Mtzîri este în același timp luptător și monah), natura are dimensiunile și măreția primelor începuturi. Neobișnuita vitalitate a poetului, sensibilitatea lui neliniștită aplecată spre mister (îl interesau mistica numerelor, misterele Orientului, tălmăcirile de vise, astrologia), imaginația plastică de meridional se hrănesc în mod firesc din această lume a Orientului pe care o consideră „tainiță de bogate comori" [16], după cum peisajul monoton și vast al stepei rusești, cerul palid și depărtările cețoase ale nordului răspund imaginației lui grandioase și vagi, tristeții sale infinite.

O mare afinitate cu discreția, rafinamentul și rigoarea, în bogăție, a artei orientale, cu psihologia meridionalului, îl va conduce pe Lermontov spre înțelegerea acelor mișcări de profunzime care fac individualitatea unui popor și a unei

---

[14] A. Blok, *op. cit.*, vol. V, p. 436.
[15] D. E. Maximov, *op. cit.*, p. 185.
[16] A. A. Kraevski, *O Lermontove*, în *Lermontov v vospominanijah sovremennikov*, 1964, p. 245.

civilizaţii. Faptul că poetul posedă simţul pitorescului ne interesează aici mai puţin cît împrejurarea că în elementul exotic, adesea strict vizual, al poeziei lui, transpare o întreagă spiritualitate. Aceasta va însufleţi nu numai obiecte şi imagini prilejuite de cunoaşterea directă a Caucazului, ci şi subiecte şi imagini oferite poetului de contactul cu istoria şi literatura. Diferite perioade ale istoriei omenirii, tipuri de civilizaţii din cele mai diverse : Egiptul, Siria, Persia, Babilonul, Izraelul, Arabia, pe care poetul le-a cunoscut prin cursurile de arheologie, istoria artelor, istoria limbilor şi literaturilor orientale, audiate în anii studenţiei, evoluează în tabloruri de o mare rezonanţă spirituală şi afectivă (*Azrail*, *Melodii ebraice*, *Dispută*, *Demonul*). În aceste tablouri nu vom găsi nimic livresc şi „făcut", nimic din retorismul zgomotos al *Orientalelor* lui Hugo sau din pitorescul uimit al lui Chateaubriand. Din firescul şi simplitatea acestor tablouri se constituie imaginea unui Orient simbolic în care vorbeşte simţul originar al vieţii (în Iubire) şi spiritul ei justiţiar (în Răzbunare). Iubirea, pumnalul, moartea sînt realităţi pe care poetul le asociază permanent cu această adevărată *patrie a sufletului*. Imaginea munţilor şi deşerturilor Orientului exaltă repaosul ca pe un principiu al binelui şi perfecţiunii. În acest context se afirmă o idee pe care o sugera şi imaginea Demonului : cauza răului în natură e conştiinţa, spiritul în act, iar nu simţirea. Conştiinţa revoltată şi născătoare de dorinţe tulbură marea linişte şi instaurează tragicul :

Жалкий человек. Чего он ищет !..
Небо ясно.
Под ним довольно места всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — Зачем ?

Jalnic este omul !
Ce-şi doreşte ? ... Cerul e senin,
Sub cer e loc pentru toţi
Dar fără de rost şi neîncetat
Doar el e nemulţumit — de ce ?

Ideea inutilităţii oricărei sforţări ideale care se întîlneşte aici cu fatalismul Orientului este una din posibilele înţelegeri

lermontoviene a unității om-lume, pe care o propune și nuvela *Fatalistul* din romanul *Un erou al timpului nostru*, și imaginea *stelei* care leagă sufletul omului de Sufletul lumii, veghindu-i soarta.

În fața eternei deveniri, sufletul, cuprins de zădărnicie, cere somnul în moarte prin integrarea în liniștita mișcare a elementelor, prin dizolvarea în Tot (*Îmi port, pustiu, prin noapte pasul meu*, 1841).

Dar Lermontov nu poate cere extincția totală în univers. Ar fi împotriva logicii și simțirii sale, dominate de dualism și paradoxal. Mai firesc pentru vitalitatea lui de excepție este gîndul morții violente, al unei dispariții pur omenești, pe care nu a cîntat-o doar ca pe o temă romantică. Scene întregi ale propriei morți, imaginate în toată grozăvia lor, sînt momente ale întîlnirii reale cu moartea, pe care poetul-tribun și poetul-soldat o provoacă pentru a-i cunoaște puterea. Dar oricît de statornică este tainica pecete a morții în creația lui, poetul n-o crede dinainte învingătoare a acelei clipe cînd va pune stăpînire pe ea și-i va impune transfigurarea dorită. Poezia *Un vis* (1841) și episodul duelului în romanul *Un erou al timpului nostru*, care transpun amănunte ale morții poetului, petrecute în anul 1841, sînt tocmai expresii ale clipei cînd omul a învins moartea prin creație. Prin viziunea morții care însoțește și imaginea creatorului (Pușkin, Odoievski), și pe cea a cuceritorului (Napoleon), Lermontov se afirmă ca un creator oprit în permanență în fața problemelor existențiale, cărora le dezvăluie evidențele ironice și contradicțiile derizorii (poemul *Demonul*, romanul *Un erou al timpului nostru*, numeroase poezii abundă în demonstrații ale limitelor simțirii și rațiunii umane), dar pe care le înnobilează prin glorificarea revoltei și durerii. Tristețea și revolta salvează existența umană de ridicol:

Все это было бы смешно,
Когда не было бы так грустно

O, ce ridicole-ar fi toate
De n-ar fi triste precum sînt
(*trad. Veronica Porumbacu*)

iar antinomia și paradoxul devin criterii ale vieții într-un univers care nu poate satisface dorința firească de integritate a omului.

* * *

În acest context, gestul creator este resimțit ca supremă eliberare și transcendere, prin asimilare și transformare a existențialului. Din timpul afectiv al trecerii prin lume a creatorului crește timpul pe care G. Bachelard îl numește „temps de l'élégie intime" [17]. El se constituie din acele momente privilegiate în care obiecte și senzații reale deschid ferestre spre cunoașterea și înțelegerea necunoscutului și eternului. De la creator la creator, ele sînt prilejuite de alte obiecte, senzații, sentimente, împrejurarea hotărînd, prin imaginație și fantezie, tipuri de imagini poetice, diferențieri la nivelul tipologiilor creatoare.

Pentru Lermontov revelatorii vor fi cîteva senzații, obiecte, impresii, înregistrate în stare de veghe sau de somn la vîrsta copilăriei și adolescenței. O parte din ele sînt notate în *Jurnalul* poetului. Sensibilitatea adolescentului păstrează amintirea unui *cîntec* auzit la trei ani[18]. Cuvintele acestui cîntec nu și le-a putut aminti niciodată, dar muzica stăruie în memorie în frînturi din care mai tîrziu se va construi imaginea *Cîntecului* și *Iubirii*, precum și melodica și ritmica poeziei de rugă și iubire.

Copilul are revelația destinului uman, marcat de singurătate și neîmpăcare, în imaginea solitară a unui *nor*[19], rătăcitor pe bolta întinsă a cerului. Descoperă *eroicul* uman, sensul afirmării prin acțiune, în imaginea baladescă a Rusiei pe care i-o oferă contactul timpuriu cu eposul popular rus, prin oamenii de la conacul bunicii sale[20]. Simte

---

[17] Vezi G. Bachelard, *op. cit.*, p. 19.

[18] „Cînd aveam trei ani era un cîntec care-mi stîrnea plînsul; acum nu mi-l pot aminti, dar cred că, de l-aș auzi din nou, m-ar impresiona în aceeași măsură. Mi-l cînta răposata maică-mea" (M. I. Lermontov, *op. cit.*, IV, p. 383).

[19] „(...) și-mi amintesc un nor mic ca un petec de pelerină neagră care luneca agale pe cer" (*ibidem*, p. 384).

[20] „Emilian Lazarovici a dormit douăzeci de ani, în al douăzeci și unulea an s-a trezit din somnul greu, s-a sculat și a pornit... Și-a întîlnit în drumul său șaptezeci de voinici pe care i-a învins și asupra cărora a domnit... Aceasta este Rusia" (*ibidem*, p. 384).

„dragostea stranie" pentru durerea pămîntului în fața stepei rusești arse de geruri, pe care vîntul hălăduiește în voie cîntînd ca un clopot înăbușit. Tăcerea vuitoare a întinderilor albe și liniștea adîncă a cerului nordic își răspund în paradoxul lermontovian „e liniște-n furtună", în rezonanța nostalgică și mișcarea balansată a versului de inspirație folclorică. Orizontul cețos pe care se profilează siluete singuratice de troițe și clopotnițe, înălțimile albe ale Caucazului văzut la nouă ani, îi dau sentimentul veșniciei și perfecțiunii, îi dezvăluie sensul libertății și revoltei umane[21].

Dacă astfel de impresii și senzații îi vin poetului, după propria mărturisire, din copilărie și adolescență, există în viața lui nu puține momente declanșate de lectură care rup limitele fenomenale ale timpului și îl plasează în timpul vertical al poeziei. Întîlnirea cu Byron, Pușkin, Goethe, cu imaginea literară a lui Napoleon, cu fapte de cultură și civilizație ale Orientului va fi tot atît de hotărîtoare pentru fizionomia lui artistică ca și momentele semnalate mai sus. Din toate aceste elemente Lermontov construiește un adevărat sistem de imagini a cărui fixitate și simetrie nu exclude ci întărește constatarea că imaginația lui aparține acelui tip rar întîlnit, pe care R. Triomphe îl consideră „créatrice au sens plein du terme" [22]. Capacitatea creativă a acestui tip de imaginație (căruia îi aparține și imaginația baudelairiană și cea nervaliană) se manifestă nu atît în puterea de invenție cît în arta combinării, sublimării și cizelării unui număr redus de imagini.

Imaginația lermontoviană este prin excelență afectivă și retrospectivă. Identificînd ceea ce a fost cu ceea ce este, ea stabilește direcția timpului poetic din prezent și viitor spre trecut. Permanența mișcării spre trecut capătă valoarea unei forțe inexorabile, de veșnică necesitate, destin, fatalitate :

Так память—демон властелин
Все будит старину

---

[21] Albaștri munți ai Caucazului (...), voi m-ați deprins cu cerul și de atunci visez mereu cerul și înălțimile voastre (*ibidem*, I, p. 287).

[22] R. Triomphe, *Lermontov et son système d'images*, „Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et slaves", Tome XVII (1966–1967), Bruxelles, 1968, p. 371.

Memoria, demonul stăpîn,
Mereu reînvie trecutul.

Ea dilată marginile timpului prin expansiunea unei reverii spaţio-temporale care transcende momentul şi punctul, fixîndu-se pe axa unui timp şi loc crescute pînă la imensitate. Toţi eroii lermontovieni, şi poetul însuşi, sînt în puterea trecutului veşnic. Exasperaţi de persistenţa amintirii, ei încearcă să se elibereze prin uitare :

И я кралья забвенья ловлю.

Pe aripile uitării dispar

(*trad. Veronica Porumbacu*)

dar, în mod fatal, rămîn oameni ai unui singur gînd, ai unei singure pasiuni :

Я знал одну лишь думы власть,
Одну-но пламенную страсть.

Fui stăpînit de-un singur gînd
Şi doar de-o patimă, arzînd.

(*trad. G. Lesnea*)

Mtzîri, Peciorin, Arbenin, Demonul trăiesc într-un timp circular, timpul elegiei intime, timpul regretelor şi amintirilor. Chemate de amintire, senzaţii, sentimente, obiecte ale trecutului devin realităţi psihologice perpetue, capătă investitura faptului actual, atestat poetic de imagine. La nivelul imaginii, în spaţiul reveriei poetice, trecutul redevine prezent, iar prezentul se poate converti în amintire. Transformarea timpului şi convertirea obiectului în imagine este efectul reamintirii unor scene întregi trăite, supunerii lor unui veritabil protocol al repetiţiei. Un gînd, o senzaţie, un gest îl preocupă pe poet ani la rînd, dînd naştere fenomenului semnalat de mai mulţi exegeţi ai lui cu termenul „autoimitaţie". Fenomen care ţine de esenţa psihologiei creatoare lermontoviene şi care nu totdeauna a fost privit ca atare[23].

[23] Oprindu-se în mod special asupra acestei chestiuni, A. Bem în lucrarea *Samopovtorenija v tvorcestve Lermontova*, din 1912, explică fenomenul prin inerţia unei gîndiri poetice satisfăcute. Explicaţie, evident, simplificatoare, ca şi aceea pe care o dă N. I. Abramovici în *M. I. Lermontov*, Moscova, 1913, argumentată cu ideea că Lermontov nu intenţiona să publice multe piese incluse în postume. Chiar dacă acceptăm acest ultim

Prin repetarea trecutului, Lermontov își reconstituie, dincolo de scurgerea timpului, identitatea sa profundă. Această dominantă a memoriei și afectivității marchează și preocuparea constantă, aproape tiranică, pentru anumite elemente formale pe care cercetătorul francez E. Duchesne o repera la poetul rus.

Idei, schițe, perceptive amintiri de senzații și obiecte se perindă în imaginația poetului în elementele de bază ale expresiei (epitet, antiteză sau metaforă) și-și caută locul cuvenit, putînd uneori, cum se întîmplă cu cîteva expresii metaforice din tinerețe, să formeze scheletul pe care se va așeza o întreagă poezie : „cupa vieții", „frunza", „norii". Expresia de început — fie ea o schiță palidă, fie o autonomie artistică absolută — se repetă în contexte diferite, acumulînd valori expresive și ideatice, pentru ca în final să se impună printr-o extraordinară concizie, vitalitate, claritate, printr-o deschidere infinită. Gesturi individuale se vor transforma, astfel, în puncte de plecare ale unor mari cuceriri spirituale. Procesul acestei transformări este rezumat, credem, în dominanta acumulativă — prin rememorarea acelorași momente — a afectivității și spiritualității peciorîniene, ilustrată de un text cu vădit caracter autobiografic : „Peciorin avea un caracter din cele mai nefericite, impresii la început ușoare se întipăreau treptat în mintea lui tot mai adînc și mai adînc (...)".[24] Elementul primar în acest proces este anecdoticul, „singularul", subliniat adesea prin indicarea exactă a locului și datei scrierii poeziei, sau prezentat așa cum s-a înfățișat el simțurilor poetului și comunicat cu acea luciditate necruțătoare a impresiei care face nota distinctă a unei bune părți din poezia contemporană. Prin decantări și acumulări ideatice și afective, din acest element se realizează o esențialitate de fond căreia îi corespunde o esențialitate a verbului. Astfel, momente ale experienței personale, intensificate prin repetare, se izolează din determinismul lor temporal și psihologic plasîndu-se într-un timp, infinit prin rezonanțele lui (în textul citat, Lermontov vorbește despre „dreptul de vechime" al amintirii), scurt prin

---

argument, nu putem pierde din vedere faptul că fenomenul se remarcă și în poeziile publicate în timpul vieții și cu asentimentul poetului.

[24] M. I. Lermontov, *Knjaghinja Ligovskaja*, *op. cit.*, IV, p. 339.

caracterul lui de extaz. Este timpul pe care G. Bachelard îl numeşte „timp vertical" al imaginii poetice, timp care transformă „momentele puterii personale" în „momente ale cauzei formale" [25].

Elaborarea imaginii lermontoviene se va petrece, deci, prin dezvoltări cu caracter de variaţiuni care se vor manifesta în contextul mai restrîns al poemului sau se vor extinde asupra întregii opere. Variaţiunea devine, astfel, un mijloc spontan şi, în acelaşi timp, elaborat de creare a unei forme noi dintr-o formă veche. Din materiale identice (imagini, expresii proprii sau împrumutate) Lermontov dezvoltă o diversitate extremă în care totul este tematic şi funcţional.

Repetarea expresiilor şi imaginilor în diverse variante creează impresia că gesturile caracteristice spiritului şi afectului lermontovian rămîn mereu aceleaşi. Ele formează un sistem unitar în care ambivalenţa structurală a poetului impune, dincolo de orice intenţii deliberate, amplasarea în cupluri antagonice şi complementare a imaginilor, semnificînd dulcele, fluidul, angelicul, diafanul, pe de o parte, amarul, solidul, demonicul, asprul, pe de alta. Din zbuciumul unei persoanlităţi năzuind să-şi găsească împlinirea şi unitatea într-o formă care să reunească abandonul şi candoarea cu luciditatea necruţătoare a spiritului, s-a născut un edificiu poetic pe cît de impunător şi solid, pe atît de diafan şi fluid, edificiu a cărui vrajă vine cînd din forţa şi energia imaginii, cînd din fastul şi gingăşia ei somnolentă.

Din cele spuse pînă acum, putem conchide că imaginaţia lermontoviană trebuie situată deopotrivă sub semnul nostalgiei şi energiei. Ea construieşte un spaţiu şi un timp în care sensibilitatea pendulează necontenit între cel mai pur narcisism şi cea mai generoasă dăruire, între dorinţa de linişte şi nevoia de acţiune, menţinînd mereu vie conştiinţa poetului în universul oamenilor şi lucrurilor, înlesnind reflectarea lor reciprocă. Paradoxele „e linişte-n furtună" şi „să dorm adînc şi totuşi somnul meu să fie încă plin de vlagă vie" exprimă legitatea ambivalenţei care guvernează această imaginaţie, angajată în marea aventură a căutării sensului vieţii şi libertăţii spiritului întru fiinţă, aventură al cărei traseu este marcat de imaginea poetică.

---

[25] G. Bachelard, *Moment poetic şi moment metafizic*, (*Metafizică şi poezie*), „Universitas", 1969, nr. 1, 2, oct.—nov., p. 17.

CAPITOLUL III

III. 1. Spaţiul existenţial

Intuiţia lermontoviană asupra lumii este de tip tragic. Sensul tragic care presupune, deopotrivă, obsesia timpului destructiv şi nostalgia integrităţii pierdute sau viitoare, va fi regăsit în oricare din expresiile acestei intuiţii. Prin ea creaţia lermontoviană îşi asumă realul şi posibilul, existentul şi neexistentul într-o serie de atitudini pe care lucrarea noastră le urmăreşte plecînd de la atitudinea existenţială.

Atitudinea existenţială lermontoviană este rezumată în modul cel mai simplu si esenţial de imaginea *arşiţa vieţii*. Frecvenţa acestei imagini, precum şi implicaţiile ei în explorarea realului şi organizarea materialului poetic ne îndreptăţesc să o considerăm temă fundamentală a creaţiei lui Lermontov, moment structurant care-i determină individualitatea şi dimensiunea specifică.

Prin sensurile pe care le implică: lumină, flacără, căldură, uscăciune, expresia „зной бытия" este o derivată a imaginii focului. Ambivalenţa semantică implicită a acestei imagini — focul ca principiu al vieţii şi focul cauzator de moarte — conferă expresiei lermontoviene posibilităţi multiple de dezvoltări şi derivări pentru care proprie este dinamica izvorîtă *din* şi *pentru* dialectic şi paradoxal. Expresia *arşiţa vieţii* îşi supune prin sinonimie şi antinomie poetică, directă sau indirectă, două grupuri mari de imagini: grupul *flăcării* şi grupul *luminii*.

Seria de imagini alcătuind grupul *flăcării* tinde spre invarianta „смерть" (moarte) care se structurează pe sensul de negare a acţiunii vitalizatoare a focului. Trecută din planul general al vieţii în planul existenţei umane,

formula *căldură, flacără=viață* devine *flacără, căldură în exces = negare a vieții în existență.*

Transformare posibilă prin faptul că, în accepția poetului, viața își asigură existența prin foc și flacără atîta timp cît își creează ea însăși obstacole în calea propriei risipe. Fluxul vieții nedirecționat, flacăra ce arde nezăgăzuit neantizează ființa sau o antrenează în căderi infructuoase. Se pare că ideea aceasta n-a fost străină nici anticilor, nici modernilor, cu deosebire romanticilor, care au dezvoltat-o în motivul „căderii".

Lermontov o exprimă într-o suită de imagini aflate în raport de sinonimie directă cu dominanta *arșița vieții: sîngele, soarele amiezii, fulgerul, flacăra luminării, temnița, haremul, pustiul,* sau indirectă : *mișcarea în van, cunoașterea sterilă, bulevardul, arena, mascarada.* Sinonimia tuturor acestor imagini pleacă din sensul de trăire pe orizontală, de cădere în inerție sau de cufundare a spiritului în materie. Din permanenta raportare a acestei trăiri în biologic și social la nevoia imperioasă de eliberare prin întoarcerea către spirit și vis, se naște drama existențială pentru care poetul imaginează un spațiu definit de o cauzalitate universală sau istorică. Spațiul acesta, fie el infinit sau punctiform, este luminat de un soare dogoritor sau de un foc de origine plutonică, roșu și viu, care instaurează pretutindeni ariditatea și sterilitatea. Acesta este pustiul, peisajul plat, imobil sau bîntuit de furtuni catastrofale, care invadează interiorul și exteriorul pe căi felurite pe care omul, neatent la echilibru și la propria-i menire, i le deschide. Mai întîi *focul* („огонь") colorează și pune în mișcare sîngele care cutreieră ființa și, prin apartenența sa la terestru, o leagă de viața oarbă a speciei. Focul sîngelui naște patima („страсть") care-l prinde pe om în curentul fără oprire și chip al vieții animale, anihilînd în el, prin îngheț și întuneric, principiul individualizator al sufletului :

И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

O stranie răceală pecetluiește gura
Și-n sînge patimi oarbe clocotesc

(*trad. Sanda Arbore*)

Este în viaţă o putere de atracţie căreia omul cu greu îi poate rezista. Abandonîndu-se ei, părăsind ţărmul „visului" el devine rob al morţii :

Ах ! Как меня, так и тебя
Убило жизни тяготенье !..

Ah ! Mirajul vieţii ne-a ucis
Pe amîndoi deopotrivă.

Epitetele care însoţesc substantivele „pasiune", „iubire": „ucigător", „pustiitor", „nebun", „arzător" exprimă conştiinţa vie lermontoviană a dinamismului mortal care însufleţeşte dorinţa. Supusă lui, pasiunea apropie brutal două fiinţe realizînd o unire lipsită de generozitate care arde şi pustieşte. Abundenţa („пресыщение") în această împrejurare, este epuizare, explozia pasională — stingere („угасание). Prilej imediat pentru poet de a asocia „furtunile tainice ale pasiunilor" („бури тайные страстей") cu furtunile dezlănţuite ale naturii („бури шумные природы"), de a iniţia jocul de similitudini între sfera abstractă a vieţii sufleteşti şi sfera naturalului (îndeosebi a vegetalului), joc în care elementele asociaţiei intră explicit sau implicit în raporturi de reciprocitate.

Buzelor şi ochilor li se împrumută acţiunea ucigătoare a focului şi soarelui de amiază care : „arde", „ucide", „ofileşte", făcînd din ele subiecte ale morţii. Dar, precum soarele poate fi subiect şi obiect al morţii, tot astfel buzele, ochii, sîngele pot fi nu numai cauzatoare de distrugere, ci şi obiecte ale acesteia. Procesul este transpus în imaginea chipurilor tinere ale poetului şi iubitei, cărora dezastrele intime le-au răpit prospeţimea şi viaţa. Pale şi ofilite prin sîngele care şi-a stins culoarea, precum soarele căldura în apus: „culoarea pală a frunţii", „ochi încremeniţi", „fecioara moartă" ele sînt asociate unor imagini vegetale, sugerîd maturizarea şi moartea timpurie. Acestea sînt : *floarea* ofilită, *trunchiul* în care fulgerul şi furtunile pustiitoare au uscat seva vieţii (*Răspuns*, 1829), *Frunza* îngălbenită (*Se bate frunza veştedă de ram*), sau ruptă de furtună, uscată de frig, arşiţă şi amar

(*Dă-mi mîna ta*, 1831, *Frunza*, 1841), *fructul* copt înainte de vreme, desprins de ram, sau atîrnînd pe el, gol și trist alături de fructele proaspete strălucitoare de sevă (*Născut a fost pentru noroc*, 1832, *Privesc cu teamă viitorul*, 1837, *Meditație*, 1838).

Explozia timpurie a maturității sub soarele torid al veșnicei amiezi, nerespectarea ciclului vital ucid în trunchi, frunză, floare, fruct germenii vieții viitoare, declanșează tragedia sterilității. Acestei tragedii i se supun și oamenii pe care puterea fatală a pasiunii îi pustiește. Analogia celor două procese este surprinsă la începutul activității creatoare a poetului în comparații dezvoltate :

Стояла серая скала на берегу морском ;
Однажды на чело ее слетел небесный гром.
И раздвоил ее удар, (...)
. . . .
Так мы с тобой разлучены злословием людским,
Но для тебя я никогда не сделаюсь чужим.

Pe-al mării țărm stă dîrză o stîncă-ntunecată,
Pe fruntea ei, un trăsnet se abătuse-odată.
Și-a despicat-o-n două lăsînd în mijloc cale
. . . .
La fel, pe noi bîrfirea să ne despartă vru
Și totuși, pentru tine, străin eu n-am să fiu.

(*trad. Nina Cassian*)

În comparațiile de tipul semnalat, comparantul este supus unor dezvoltări dinamice prin care de la imagini singulare se trece la configurații mai largi ce conferă imaginii inițiale valoare de leitmotiv.

Principiul structurării unor astfel de comparații nu este cel descriptiv arhitectonic de tip homeric, ci simfonic, el presupunînd urmărirea simultană a două imagini principale paralele (în cazul nostru *noi* și *stînca*) care intră în consonanță la nivelul semantic și sintactic, condiționîndu-se și luminîndu-se reciproc. Acesta este modul de realizare al majorității imaginilor lermontoviene pe care le putem ra-

porta la tipul numit de S. Ullmann[1] „imagine dublă" și de M. Migliorini „imagine reciprocă" [2].

Extinderea comparantului prin adaosul de imagini care elaborează aceeași analogie cu comparatul a dus la trecerea în subtext a acestuia din urmă și la explozia semnificației poetice în metafore absolute, din poeziile *Trei palmieri* (1836), *Frunza* (1841).

Permanența puterii funeste a iubirii-pasiune este concentrată nu numai în focul soarelui care revarsă asupra vieții arșița veșnică („под знойынм солнцем бытия"), ci și în *fulger*. Izbucnirea luminii în fulger condensează în clipă flacăra progresiv acumulată de soare în mișcarea lui pe cer. Focul fulgerului este momentul fulgurant al distrugerii definitive, oprirea timpului în „niciodată" sau „totdeauna". El inserează ritmului progresiv, imperfectiv al soarelui imaginea momentului perfectiv. Fulgerul este flacăra umbrei, lumina fără căldură străjuind deopotrivă ziua și noaptea. Ascuns în umbra norilor pe care, în clipa apariției, îi luminează cu franjuri aurii, el cade pe mare, stîncă, copac, pricinuind nu un proces încet de ofilire și măcinare, ci ruperi și despărțiri necruțătoare. Caracterul *momentan* al mișcării fulgerului, cum și efectul său ucigător, atrag în sfera comparantului fenomene și obiecte din natură a căror existență este sclipit și moarte (pumnalul, șarpele, ochii).

O ipostază deosebită a sîngelui-flacără este imaginea monstrului umbrei și pămîntului-*leopardul*, cu care eroul poemului *Mtzîri* se înfruntă într-o luptă pe viață și pe moarte. Întîlnirea omului cu animalul este nu numai luptă, ci și înfrățire întru putere, flacără („я *пламенел*, визжал как он"), sînge („*кровавый* взор") și agonie sub soarele arzător al amezii („*палил* меня *огонь* безжалостного дня"). Această imagine traduce punctul maxim al trăirii în instinct. Despărțirea de instinct și materie se produce prin gestul simbolic al uciderii monstrului sau prin îndepărtarea de sursa flăcării. Pe cele două căi eroul lermontovian pășește în zona în care focul păstrează doar atributele luminii, dulci și difuze,

---

[1] Stephon Ullmann, *L'image littéraire. Quelques questions de méthode*, „Langue et littérature", Actes du VIII-e Congrès de la Fédération Internationale des langues et littératures modernes, Paris, 1951, p. 49.

[2] M. Migliorini, *La Metafore reciproca*, „Saggi linguistici", Florence, 1957, pp. 23—30, apud Stephon Ullmann, *op. cit.*

care celebrează victoria spiritului asupra senzualității, a omului asupra animalului.

Flacăra iubirii pierde din puterea ei nimicitoare dacă eroul și iubita lui sînt plasați la antipozii unui spațiu vast, geografic sau spiritual. Iau naștere, astfel, două orizontalități solitare și paralele : nordul de gheață și sudul torid, cerul și iadul, salonul aristocratic și cîmpul de luptă, intersectate de linia speranței în posibilitatea întîlnirii. Călăuziți de această linie, cei doi protagoniști ai iubirii cuceresc un punct comun într-un spațiu sau timp probabil, cu atît mai real, cu cît distanța care-i desparte este mai întinsă. Nu putem vedea în aceasta gîndul necesității fatale a convenției amorului platonic. Îndepărtarea nu este înțeleasă fără apropiere, amîndouă condiționînd trăirea totală a sufletului și cărnii „aici" și „acum". Prin această dublă mișcare „dinspre" și „spre" lumina iubirii se sacralizează. Nu ucide și nu înstrăinează, ci luminează ființa dinăuntru și-o deschide, receptacol și oglindă, pentru celălalt. Lumina ei se întrupează în chipuri și imagini de locuri și timpuri trecute, în rugăciuni (*Rugăciune*, 1837) și vise (*Un vis*, 1841) care țes peste spațiul despărțitor firele gingașe ale unei reverii salvatoare, mediatoarea unei noi întîlniri :

И вновь мечтанье сблизит нас
И вспомним (...)

Visarea iar ne va uni
Și tot ce-a fost ne-om aminti

Aceasta este starea de grație în care visul se substituie realității, iar chemarea înflăcărată a dragostei este înlocuită de dulcea melanconie a iubirii.

Memoria și presentimentul înalță materia spre spirit într-un extaz care se asociază *luminii alb-albastre a stelelor, lunii* și *soarelui* filtrată prin verdele copacilor sau albastrul apei. Prin marile singurătăți ale lumii ochii iubitei lucesc ca o *stea* îndepărtată (*Mă luminează, stea îndepărtată*, 1830, *Steaua*). Raza ei este reperul fix pentru cel ce navighează prin pustia timpului și spațiului. Steaua intră în comparații care favorizează mișcarea imaginii spre uman :

Чисто вечернее небо,
Ясны далекие *звезды*,
Ясны, **как счастье ребенка**;
О! для чего мне нельзя и подумать:
Звезды, вы ясны, как счастье мое!

Senin e cerul de seară,
Limpezi ard stele, departe,
Ca fericita pruncie.
O.! pentru ce nici nu pot gîndi la
Stele precum fericirea-mi de limpezi.

(*trad. Leonid Dimov*)

În ipostaza ei de lumină fulgurantă (steaua căzătoare) — steaua implică și alte asociații ideatice și imagistice la care ne vom întoarce cu alt prilej. Folosirea substantivului *stele* este legată totdeauna de un sens abstract. Cerul nocturn acoperit de stele, lipsit de lumina albă a lunii, este spațiul albastru al supremei liniști, pură transcendență spre care visul uman abia poate năzui.

Cu totul altă semnificație capătă cerul luminat de lună. *Luna* revarsă peste lume un aer de „morbidezza", ireal și străin, precum visul față de realitate. Ea este decorul și, uneori, simbolul unor tristeți insurmontabile, semnul sufletului gol și neconsolat. Peste trecutul pe care-l învie prin forța reveriei, ea instaurează imperiul imposibilului, devenind „semn al realității visului în conflict cu conștiința irealității lui", cum remarca cercetătorul belgian R. Triomphe[3]. Astfel, luna devine semnul conștiinței lucide și al ironiei care se aplică deopotrivă visului și realității:

Но человека любишь ты *дразнить*
Несбыточной *мечтой*. Как не грустить,
Когда на нас ты льешь свой бледный свет,—
Ты—памятник всего, чего уж нет.

Și vise care nu s-or împlini
Trezești în noi.
Apoi tînjim privind la pala ta lumină.
Tu, semn al celor toate cîte-au fost!

---

[3] R. Triomphe, *op. cit.*, p. 386.

Dublul joc al lunii cu rațiunea și visul cheamă ironia poetului care atrage luna în comparații — imagini minimalizatoare : luna — calup de cașcaval sau blinea, muiată în smîntînă, celebrînd eternul carnaval al Căii lactee.

Răceala lunii e similară răcelii *undei* cu care foarte adesea se însoțește prin reciprocă oglindire (*Rusalka*, 1836, *Melodii ebraice*, 1836). Clarurile de lună pe ape traduc, în acest caz, tema iluziei și perisabilității visului, iar misterul lunii reflectate în apă este analog cu misterul soarelui filtrat prin răcoarea frunzelor sau a apei. El se naște la confluența flăcării cu o suprafață rece, opacă (frunzișul) sau transparentă (apa, sticla). Întîlnirea celor două elemente, flacăra și frigul, nu este o luptă, ci o îmbrățișare ca cea dintre om și leopard despre care vorbeam înainte.

Pășind dincolo de real, în imperiul visului și morții, eroul lermontovian păstrează încă „vlaga vie" a simțurilor (*Mtzîri*, 1841, *Mortul îndrăgostit*, 1840). Locuitor a două regate, el își descoperă propria imagine împărțită între pasiune și rațiune tocmai în zona de interferență care separă și-n același timp, prin transparență, prilejuiește întîlnirea interiorului (flacăra lumînării) cu exteriorul (lumina albă a lunii). Regăsim în această imagine a dublei reflectări dualismul lertomontovian al exaltării și lucidității, ideea necesității trăirii concomitente în carne și spirit.

Focul, ca principiu destructiv este proiectat asupra eului și din exterior. Exteriorul poate fi spațiu închis : *temnița* (*Întemnițatul*, *Vecina*, 1838), *casa*, *haremul* (*Cîntec gruzin*, 1829), *arena* (*Gladiator în arenă*, 1836), *societatea* (*Moartea poetului*, 1837), *Rusia* (*Jelaniile unui turc*, *Monolog*, 1829, *Plec, Rusie*) sau nelimitat : *pustiul* (*Trei palmieri*, 1837), *stepa* (*Portrete*, 1829), *marea* (*Ci sfarămă-te, val de noapte*, 1831). Atmosfera acestor spații este, fără excepție, sufocantă : „*душно* кажется на родине", „в гареме *душном*", „песок *раскаленный*", „свет завистливый и *душный*", iar acțiunea lor este cea de absorbție a vieții, de anihilare a identității profunde a eului. Prin ele Lermontov construiește marea metaforă a *lumii-închisoare*.

Expresia imagistică a acestei metafore-idei intră în consonanță cu metaforele poeților romantici, îndeosebi cu cele ale romanticilor germani și englezi a căror semnificație este rezumată de frumoasele versuri byroniene : And the whole

earth would henceforth be / A wider prison unto me. Numeroasele variante lermontoviene ale metaforei *lumea-închisoare* își au obîrșia în propoziția anului 1831 : „Sufletul trebuie să trăiască în închisoarea pămîntului". *Temnița, haremul, casa,* spații închise, străjuite de pereți înalți, sînt imagini concrete ale acestei „robii terestre". Acumularea de elemente al căror sens trimite la semnificația de recluziune : cheile, gardienii, pereții, gratiile, subliniază caracterul închis al spațiului existențial, atmosferea lui sufocantă (*Captiv*, 1837, *Vecina*, 1840, *Cavalerul captiv*, 1840). În limitele acestor spații închise, dominate de imobilitate și amorf, se poate crea o frumusețe artificială : „în jur cristale și rubine", în vecinătatea căreia frumusețea umană se ofilește ca sub văpaia soarelui : „frumusețea piere ca umbra", „ofilită în haremul sufocant". Amorful și imobilul se opun eliberării sufletului fie prin piedicile de ordin fizic pe care le pune în calea lui spre libertate („Ziduri înalte și groase"), fie prin tentația frumuseții artificiale. Prin atributele amorfului și imobilității imaginea spațiului închis intră în raport de sinonimie cu imaginile spațiului nelimitat : *pustiul, marea, stepa.*

Pustiul este realitatea sensibilă care a permis poetului construcții imagistice dintre cele mai dense și interesante, bazate pe convertirea reciprocă a timpului și spațiului intern și extern. Necuprinsul nisipului scăldat de arșița veșnică a soarelui este perceput de Lermontov ca spațiu indestructibil proiectat în timpul universal. Uscăciunea, explozia luminii și căldurii, expresii ale ataraxiei universale, se opun oricărei năzuințe de formă și individualizare ale materiei. Amorful și pulverulența — nisipul și praful — deschid un spațiu al dezolării și stagnării în care materia nu poate fi parcursă și nu se poate parcurge pe sine. În acest spațiu, voința universală acționează ca o forță oarbă (secolele se scurg fără urmă, nisipul poate fi mișcat după voie, fără alt rezultat decît cel al platitudinii dezolante) care învinge dorința de afirmare a voinței individuale în act (*Trei palmieri*, 1839). Momentul dorinței de afirmare a individualului, al încercării de oprire a timpului în clipa eului este transpus în imaginea verticală a *palmierilor* și *stîncii* ce străjuie pustiul. Dar orizontalitatea mecanică poate fi întreruptă nu numai prin mișcarea verticală a copacului sau stîncii

ci și prin limpezimea, răcoarea și mișcarea *izvorului*. *Copacul, stînca, izvorul* în peisajul pustiului capătă semnificația conștiinței susținute de visul străpungerii impenetrabilității universale :

> Три гордые пальмы *высоко* росли.
> *Родник* между ними из почвы бесплодной,
> Журчал, *пробивался* волною холодной.
>
> În stepele — arabe sub cerul aprins
> Trei mîndri palmieri străjuiau în întins.
> Din solul uscat, lîngă-a lor rădăcină
> Un rece izvor murmura în lumină.
>
> (*trad. Aurel Rău*)

Căldura nisipului și răcoarea izvorului, lumina soarelui și umbra palmierilor nu se mai înfruntă în spațiul eului ca în cazul imaginii iubire-patimă-sînge, ci ca principii ale exteriorului (cosmosul inexorabil : pustiul cu atributele lui) și interiorului (eul care-și afirmă voința : palmierii, izvorul). În poezia *Trei palmieri* metafora lume-pustiu-închisoare se naște din descriere, aceasta fiind implicată în dispozițiile naturale ale tabloului. Peisajul ca atare și povestea palmierilor se raportează la ordinea suprasensibilă fără intervenția poetului, atît de evidentă în comparațiile semnalate anterior. Această raportare este implicată într-o imagine obiect care vorbește prin ea însăși. Și totuși, indirect, dezvăluirea semnificatului (lumea și esența existenței) începe cu introducerea în peisaj a unor raporturi umane (dialogul palmierilor cu cerul). Nu avem a face aici cu o simplă figură retorică menită a întări o impresie pe care ne-o produce natura, ci cu expresia unui adînc sentiment al unității lumii.

Tot el este acela care atrage în sfera de semnificație a pustiului *stepa* și *marea*. Pustiul, stepa și marea sînt imagini izomorfe în poezia lui Lermontov. Le considerăm subordonate dominantei *arșița vieții* prin cîteva din multiplele lor semnificații, acestea derivînd din atributele fizice : întinderea, durata, căldura, pustietatea. Întrepătrunderea semantică a acestor realități-cuvinte prilejuiește expresii în care *pustiul, stepa, marea* se-ntîlnesc, după voie, ca determinanți sau determinați : „в песчаных *степях*" (în stepele nisi-

poase), "степей безбрежный океан" (oceanul fără de margini al stepelor), „пустыня вод" (pustiul apelor).

Implicația umană a imaginii *stepei* este pusă în evidență încă din 1829:

Везде *один*, природы сын,
Не знал он друга *меж людей* :
Так бури ток *сухой листок*
Мчит жертвой *посреди степей* !..

Fiu al naturii, singuratic,
De oameni fuge neîncetat
Precum o frunză pală, jertfă
Furtunii, stepa o colindă.

într-o comparație construită prin paralelism : omul-frunză rătăcind printre oameni (stepa) în care elementul natural nu explică, ci întărește o situație umană. Reversibilitatea raportului este posibilă, ceea ce demonstrează echivalența absolută a celor două realități. Sensul uman al imaginii *stepei* se fixează în anii următori prin contexte diferite menținînd în expresie și ideea, și realitatea sensibilă care trimite la ea. Varianta finală a imaginii o va da poetul în anul 1841 în poezia *Frunza* care renunță la comparatul „eu" sau „el" păstrînd doar comparantul (realitatea sensibilă) cu care se construiește o imagine-obiect. *Stepa* nu va mai servi, deci, ca determinant al altei realități, ci va deveni cadrul spațial și temporal în care se desfășoară drama existenței umane, redată prin procese de ofilire, rătăcire fără țel, singurătate în furtună, arșiță și frig :

И в степь укатился, *жестокою бурей гонимый* ;
Засох и *увял* он от *холода, зноя и горя*.

Purtată-așa prin stepă de aprigă furtună
S-a ofilit în arșiți, și geruri, și amar.

În spațiul fără de sfîrșit al stepei, dominat de lupta pentru existență toate se petrec conform unor legi care nu pot fi învinse nici de puterea voinței, nici de frumusețe :

Иди себе дальше, о странник ! Тебя я не знаю !

Pribeago, să pleci ! Nici nu vreau să te știu

Încercarea de salvare din cercul dur al platitudinii și fixității este parcurgerea spațiului, mișcarea în căutarea a ceva misterios. Pelerinajul, călătoria devin sinonime, în acest context, cu visul nostalgic al iubirii.

Marea, cîntată byronian, ca simbol al libertății în cadrul temei demonismului, în contextul de față, împreună cu pămîntul devine spațiu al captivității și nefericirii în timp ce *valurile* cu mișcarea lor neîntreruptă intră în sinonimie cu *praful* și *nisipul*, mecanica mișcării lor fiind analogă pulverulenței materiei solide provocate de uscăciune și căldură. Siguranței oarbe a întinderii necuprinse de ape care ține de absolut i se opune existența vremelnică și șovăielnică a individului : „barca *nesigură*", „corabia plutește *în voia* valurilor", „valul este *mînat* de furtuni catastrofale". Astfel, *pelerinul*, rătăcitor pe întinderile dezolante ale pustiului și stepei intră în același șir sinonimic cu *barca* (*Barca*, 1830, *11 iunie 1831*), *pînza* (*Pînza*, 1832), *corabia* (*E-un uragan pe mări*, 1831), *valul* (*11 iunie 1831*).

Pe-ntinderea nesfîrșită a mării (spațiu și timp, deopotrivă) poetul distinge două puncte în care individul se indentifică cu eul său profund: („golful copilăriei" și „golful uitării"). Între ele se-ntinde „marea vieții" ce trebuie străbătută cu dorința de luptă și furtună. Dar confruntarea între om și mare nu duce la descoperirea de pămînturi noi, ea e privită ca un act pur, de bucurie în încercarea puterii. Barca sau corabia zdrobită naufragiază pe țărmuri străine, impasibilă apoi la chemarea valului :

Пускай прилив его ласкает,
Не слышит ласки *инвалид*

De-o mîngîie unda cea blîndă
Zdrobită, barca n-o mai ascultă.

sau neputincioasă a se întoarce în golful de unde a pornit

(...) Но волна
Ко брегу возвратиться не сильна

Dar valul ce-a pornit odat'hoinar
La țărm nu poate să se-ntoarcă iar.
(*trad. Aurel Rău*)

Eternității orizontale a mării în care valurile-oameni (*Valuri și oameni*) trec și se frămîntă în van i se opune eternitatea verticală a *înălțimii* de piatră („утес") sau a *adîncului* („дно"). Acestea sînt simboluri ale geniului izolat și de neclintit din indiferența sa atemporală. Identitatea concentrată a ființei înzestrate cu veșnicie este redată prin nemișcare (soliditatea stîncii, muțenia adîncurilor) care contrastează cu mișcarea fluidă a valurilor. În opoziția palmieri-pustiu, pelerin-stepă, stîncă-corabie, barcă-mare este implicat un umor de idei. Fraza sentențioasă, de glossă, și expresia mișcătoare dau naștere unei ironii metafizice triste care nu privește individul ci legea cosmică, ca în poezia *Valuri și oameni* ce amintește prin tonalitatea ei de *Glossa* eminesciană :

Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим.
Люди проходят нистожной толпою
Также один за другим.

Valuri cu vuiet ce nu se mai curmă
Lunecă-rece noian ;
Oameni și oameni — nevolnică turmă —
Trec, se frămîntă în van
(*trad. Sanda Arbore*)

Conștiința vanului îl plasează pe Lermontov în dispoziția unei pure contemplări care va genera un lirism contemplativ, mișcîndu-se prin alunecare și monotonie intonațională, prin dispunerea paralelă a imaginilor în construcții sintactice și ritmice perfect identice, cum se vede în exemplul de mai sus. Versurile legate în cupluri printr-un ingabament lin se separă printr-o pauză care marchează începutul motivului paralel,

organizat exact în aceeași manieră. Chip de a sugera identitatea celor două realități (valuri și oameni) și de a transmite frazei o anume oboseală solemnă.

Cu totul alta este dispoziția poetului cînd dă imaginii *arșița vieții* un sens concret, spațial și istoric. Pasiunea cu care a trăit problemele epocii, simțul acut al realului, o anume înclinare a spiritului spre ironie și sarcasm, remarcată de toți cei care l-au cunoscut, îi deplasează atenția din zonele abstracte ale contemplării condiției omului în univers în cîmpul vieții sociale. Eul se confruntă acum nu cu legile oarbe ale vieții cosmice, ci cu realități concrete cu care angajează un dialog ce preocupă conștiința poetului pe întreaga durată a activității lui creatoare. Poezia generată de acest dialog are și ea o structură dialogală, deschisă sau ascunsă, supusă unei tonalități violente de satiră și sarcasm. Raportul *Eu-Viața socială* se dezvoltă tot pe linia dominantei *arșița vieții*, dar în imagini ce stabilesc cu aceasta raporturi de sinonimie indirectă, implicată în acțiuni sau efecte similare cu cele ale „arșiței soarelui", „pustiului" sau „focului-sînge".

Cel mai aproape de acestea stă motivul pustiirii și îndepărtării omului de la adevărata sa menire prin mișcarea exclusivă spre cunoaștere, motiv care se dezvoltă în imagini identice cu cele ce exprimă motivul iubirii-pasiune. Cum s-a remarcat în repetate rînduri[4], Lermontov este „poetul ideii", cel care a introdus în poezia rusă cu mai multă evidență marile teme filosofice, cel care a „intelectualizat" limbajul poetic. El a celebrat cunoașterea, puterea gîndului și a interogației în imaginea Demonului, „rege al cunoașterii și libertății", în motivul creației și creatorului. Cunoașterea fundamentală („познанье"), gîndul („мысль", „дума) îi apar poetului drept componente necesare ale vieții, căci Marele Spirit nu se poate contempla decît în oglinda gîndirii umane. În această gîndire Lermontov descoperă „gîndul-pasiune", nedespărțit de suflet („дума на сердце лежит" și opus gîndului steril, născut de excesul de vitalitate („избыток жизни"). În concepția lui Lermontov, gîndirea, de-

---

[4] V. G. Belinski, *op. cit.*; L. Ginsburg, *O lirike*, Leningrad, 1964; S. I. Ikonnikov, *Kak rabotal Lermontov*, Penza, 1962; D. E. Maximov *op. cit.*

venită lux al civilizației începutului de veac al XIX-lea, pare a abandona marile ei îndatoriri și avantaje. În strălucirea și ceremonia mecanică a acestui timp, cunoașterea și gîndul nu mai există pentru durată și eliberare, ci pentru a acționa în impresia de moment. Cedînd noilor forme de risipă a timpului liber și surplusului vital, gîndirea nu mai acționează decît sub influența enormității și intensității. În consecință, gîndul nu cade decît incidental în cîmpul experienței umane fundamentale, iar cunoașterea pe care el ar trebui s-o servească, se exercită în gol. Iată de ce cunoașterea va fi resimțită de Lermontov ca „venin" („яд", „язва") sau ca o „povară" („под бременем познанья") ce rupe acordul eu-lume și declanșează dezechilibrul lăuntric tradus în imagini ale ofilirii și îmbătrînirii. Acțiunea sterilizantă a „veninului" cunoașterii este surprinsă în expresii ce redau stări și acțiuni similare cu cele provocate de „arșița soarelui" sau „focul sîngelui" : „otrava învățăturii", „știința sterilă", „minți reci". Superficialității și artificiului cunoașterii poetul le asociază imaginea bătrîneții în „tinerețea uitată" din *Gladiatorul murind*, 1836 :

Юность светлую, исполненную сил,
Которую для *язвы просвещенья*,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл.

(...) lumea depărtată a tinereții tale,
Uitată și vîndută cu atîta ușurință,
Pe fleacuri și podoabe și lucruri și parale.
(*trad. Ion Horea*)

De aici, prin „condensarea" imaginii pustiirii și îmbătrînirii se ajunge în poezia *Meditație* (1838) la imaginea „fructului lipsit de sevă" care amintește atît de mult de expresiile eminesciene „veștejiți fără de vreme", „coji ale vremii".

„Fructul lipsit de sevă", copt înainte de vreme („тощий плод до времени созрелый") nu mai este aici imaginea eului pustiit, ci imaginea lui „noi"-„eu" și „ceilalți". Această deplasare a atenției în planul social înlocuiește lirismul contemplativ al poeziei de iubire cu ironia și invectiva. Forța lor cumulativă organizează imaginea lui „noi"-„fruct fără sevă" în avalanșă, dau frazei febrilitate și duritate. Sarcas-

mul ideologic mișcă „versul de fier" („железный стих") spre imaginea „тощий плод до времени созрелый" pe care apoi o descompune într-o multitudine de variante, toate surprinzînd situația unică de „superficialitate ce se usucă repede" în diversele ei aspecte : devenire („состарится, „пройдет без шума без следа,") acțiune perfectivă- („иссушили ум наукою бесплодной", „лучший сок навеки" извлекли", *stare* („паденья час", „ни мысли плодовитой", „пришлец осиротелый"). S-ar putea spune că din expresia „fruct fără de sevă", introdusă prin conjuncția „так" (astfel), printr-o reacție în lanț, se desprind o serie de alte expresii care luminează comparatul „generație" sub diverse aspecte. Procedeul este cel al derivării cuvintelor de la „плод" (fruct), „сухой" (uscat) și folosirii lor ca determinanți direcți ai altor cuvinte ce definesc realități psihologice sau spirituale. Comparația principală despre care am vorbit „noi—fruct lipsit de sevă":

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща *мы вянем* без борьбы ;
. . . .
Так *тощий плод*, до времени созрелый,
Висит между цветов, пришлец осиротелый.

Ce-i bine și ce-i rău puțin ne pasă !
Abia în zorii luptei trîndavi vom lîncezi,
(...) La fel un fruct prematur te-ntristează ;
E găunos și searbăd cînd vesel se desfac
Corolele pe ramuri — Și-n soarele de-amiază
Îngălbenit, el singur căde-va din copac.

(*trad. Sanda Arbore*)

favorizează mutații semantice din sfera abstractului în sfera concretului și invers, generînd expresii metaforice de tipul : „știință făr'de roade, secătuită minte" ; „Seva tinereții, Sleită e în inimă demult". Complexitatea lexicală a poeziei *Meditație* care folosește în aceeași măsură limbajul abstract („поколение", „грядущее", „мысль") și concret („сок", „извлекли", „зарытый", „плод", „тощий") atestă tendința poetului de a lărgi sfera lexicului poetic, de a apela la libertatea lexicală a limbii vorbite și pamfletului. Această

tendință îl conduce spre realismul satiric al poeziilor în care motivul *arșița vieții* se dezvoltă în expresii ce surprind eul liric în raporturile lui cu realitatea socială concretă.

Arșița, „focul ucigător" sînt emanații ale relațiilor sociale, în care „eu" și „ceilalți" se prezintă ca două realități contradictorii. Generatoare de „arșiță" ce ucide și ofilește este însăși *Rusia*, care, încă din 1829, îi apare tînărului poet ca o vastă închisoare unde stăpîn este inutilul și sterilul :

Ты знал ли дикий край, *под знойными лучами*,
Где рощи и луга *поблекшие* цветут ?
Где *хитрость* и *беспечность* злобе дань несут ?

Oare cunoști meleagul sălbatec unde toate —
Uscatul crîng și lunca — în soare înfloresc
Și urii viclenia și teama îi slujesc ?
(*trad. Aurel Rău*)

În *Jelaniile unui turc*, 1829, ca și în poezia *Monolog* a aceluiași an, atmosfera vieții publice și efectele ei sînt surprinse în expresii indirecte, metaforice care privesc aspecte ale vieții naturii. Procedeul este impus de alegorismul întregii poezii, pornit din identificarea autorului jelaniilor cu un locuitor al Turciei toride. Alături de aceste expresii se folosesc deja cuvinte ce definesc direct realități umane : „хитрость" (șiretenie), „беспечность", (trîndăvie), „злоба" (răutate). Puse în continuarea lui „под знойными лучами" (sub razele-arzătoare) acestea își deplasează sensul spre zona semantică „ofilire", „platitudine". Datorită acestei mutații semantice aceleași cuvinte vor defini atmosfera sufocantă a patriei în poezia *Monolog*, fără ca expresia „razele-arzătoare" să lumineze noua lor semnificație :

И *душно* кажется на родине
И сердцу тяжко, и душа тоскует...

Mă-năbuș în patrie
Sufletul lîncezește, inima-i bolnavă.

Pentru Lermontov, continuator spiritual al decembriștilor și adept al formei republicane de stat (*Novgorodul*), ța-

rismul, militarismul și birocratismul vor fi cele mai sigure modalități de înrobire a individului, de angajare a lui în slujba „nimicului" („ничтожество") și morții. „Всеслышащие уши" (atotștiutoarele urechi), „всевидящие очи" (atotvăzătorii ochi), „мундиры голубые" (mundirele albastre) care interzic manifestarea liberă a eului, transformă Rusia într-o țară a robilor și stăpînilor (*Plec, Rusie*). Față de această Rusie poetul adoptă atitudinea spectatorului, ceea ce prilejuiește dezvoltarea motivului „arșița vieții" prin intermediul sinonimului său indirect *lumea ca teatru*. Procedeul general de dezvoltare a acestui motiv este imaginea colectivă : *mulțimea pe bulevard, publicul în arenă, măștile la carnaval* în care particularitățile individuale dispar ; se creează o imagine mozaicală ce surprinde chipul cu o mie de fețe al mulțimii, imobilizate în platitudine și automatism. Procedeul a fost sugerat de însăși viața marilor saloane aristocratice, pe care, în 1832, poetul o comentează astfel : „tous ensemble ils me font l'effet d'un jardin français, bien étroit et simple, mais où l'on peut se perdre pour la première fois, car entre un arbre et un autre, le ciseau du maître a ôté toute différence (...)" [5]. Reținem de aici impresia de uniformitate și aparență a vieții în mișcare, care în anul 1830 genera *imaginea mulțimii pe bulevard* În poezia *Bulevardul* strada este fundalul pe care se perindă miile de figuri umane, dar și simbolul „orașului furnicar", al marilor aglomerații umane pe care Ch. Baudelaire le numea cîțiva ani mai tîrziu „pustiu al oamenilor" [6]. Mișcarea febrilă a mulțimii pe bulevard este surprinsă în portrete individuale, fiecare repetînd sub aparența individualității aceeași esență-nimicul. Agitația indivizilor pare a aminti de mișcarea monotonă a valurilor sau de imobilitatea și friabilitatea nisipului și prafului. Aglomerația de detalii vestimentare : „платья" (rochii), „шляпы" (pălării), „букли" (peruci) și morale : „обман" (înșelăciune), „коварство" (ipocrizie), „холодность" (răceală), „зависть" (invidie), „надменность" (înfumurare), „пошлая болтовня" (flecăreala decrepitudinii) dă diagnosticul unei decadențe, ex-

---

[5] *K. M. A. Lopuhinoj*, S. Pet. 1832, le 28 Août, IV, p. 407.

[6] Ch. Baudelaire, *Curiozități estetice*, București, Ed. „Meridiane", 1971, p. 193.

primă o „frumoasă nimicnicie" („красивая пустота"). Puerilitatea, micimea, calmul plat al suficienţei care au luat locul ardoarei şi nobleţii ucid viaţa prin ardere şi otrăvire, transformă indivizii în piese ale unui mecanism absurd şi inuman. Defilarea mulţimii prin faţa ochilor poetului-spectator :

(...) Передо мной
Блестит надменный, глупый свет
С своей красивой пустотой.

Îmi trece pe dinainte
Lumea strălucitoare şi obtuză
Frumoasă şi seacă.

este o formă a mişcării în van (суета) ce-i prilejuieşte acestuia meditaţii asupra „veşnicei treceri" şi asupra vieţii avînd la temelie egoismul şi răul. Iată de ce viaţa în societate i se prezintă ca un spectacol cu aplauze al unei mulţimi înfierbîntate de lupta gladiatorilor în arenă. Lupta gladiatorilor, în care publicul deţine adevărata putere asupra celor ce-l distrează, este o formă demonică a dramei individului în faţa unei umanităţi indiferente. Între praful din arenă care absoarbe impasibil sîngele celui rănit şi mulţimea cu o mie de chipuri, calmă şi nepăsătoare de moartea gladiatorului :

(...) гремит
Рукоплесканьями широкая *арена* :
А он—пронзенный в грудь—безмолвно он лежит
Во прахе и *в крови* скользят его колена.

Măreaţa Romă urlă-n arenă — aplaudînd —
Doar el, străpuns, din sînge şi pulbere şi-adună
Fără cuvînt, puterea şi ultimul lui gînd.

(*trad. Ion Horea*)

se stabileşte o secretă corespondenţă.

Condiţia esenţială a insului în acest climat fierbinte al cruzimii, minciunii, indiferenţei este robia. Omul robit mîndriei şi orgoliului celorlalţi (*Gladiatorul murind*, 1836), omul robit convenţiilor şi automatismului vieţii sociale care-i

îngrădesc libertatea, precum lanțurile sau lumina orbitoare a soarelui de amiază (*Către M.A. Șcerbatova*, 1840, *În memoriam A.I. Odoievski*, 1839, *Mă înconjoară-o gloată*, 1840). Pustiul oamenilor ucide viața prin calomnie („клевета"), invidie („зависть"), dușmănie („вражда"), așa cum fulgerul arde, străpunge, desparte și cum soarele ofilește:

Вились *сужденья клеветы*
Как вкруг скалы остроконечной
Губитель-пламень вьешься ты.

Pe cel ce-a îndurat ocara —
Năpîrcă-n jurul frunții lui,
Încolăcindu-se ca para
De foc pe stîncile silhui?

(*trad. Sanda Arbore*)

И хитрая *вражда*
С улыбкой *очернит* мой *недоцбветший гений*.

(...) și ura strînsă-n turmă
Neîmplinitu-mi geniu l-o ponegri mereu.

(*trad. H. Grămescu*)

Distrugînd viața, mulțimea își confecționează *masca* ei strălucitoare, aparență a conținutului cu care tentează sufletul:

И чьи не обольстит очей
Нарядной маскою своей?

Și cui nu-i farmecă privirea
Cu masca ei strălucitoare?

„Măștile rîzînde" („весёлость их") și strălucitoare, prinse în agitația și dansul „mascaradei" ascund chipuri fără suflet, întind mîini insensibile. Toate acestea sînt expresii ale plictisului și platitudinii, semne ale suspensiei vieții ca și agitația vană a valurilor sau imobilitatea deșertului:

При шуме музыки и пляски,
При диком шопоте затверженных речей
Мелькают *образы бездушные людей*

Приличьем стянутые *маски*.

. . . .

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно *бестрепетные руки* (...)

Mă înconjoară-o gloată cu fel și fel de inși
Cu vorbe și zorzoane în lumea lor deprinși,
Cu muzică și dansuri și minciuni —
Predicatori sălbatici adesea-ncep să urle,
În viermuiala stearpă, din trîmbițe și surle,
Sub masca unor oameni cuviincioși și buni.

. . . .

Cînd se întind spre mine uscate mîini ce vor
Să simt parcă răceala și-mbătrînirea lor (...)

(*trad. Ion Horea*)

Aparanțelor vieții, eului social risipit în clipele prezentului i se opune eul profund înzestrat cu veșnicie. Ceasul întîlnirii lor este ceasul însîngerat al jertfei vieții individului în fața mulțimii bulevardelor, arenelor și mascaradei, închipuită în postura de călău. Aceasta oficiază jertfa sîngelui :

(...) голова, любимая тобою,
С твоей груди *на плаху перейдет*.

Și fruntea ce mi-o mîngîi, întunecatul gîde
Va duce-o la butuc din mîna ta.

(*trad. H. Grămescu*)

frumuseții, cinstei și geniului (*Moartea poetului*, 1837). Moartea individului condamnat de mulțime este pusă în analogie cu moartea „fructului timpuriu" ce cade de pe ram precum capul jertfei pe eșafod (*A fost născut*, 1832, *Nu rîde*, 1837). Analogia este derivată din cunoscuta metaforă „floarea vieții" („жизни цвет") folosită de poet chiar în forma aceasta în poezia *Valerik*, 1840 :

Убил последний жизни цвет

A ucis ultima floare a vieții.

Ieşirea din cercul dur al platitudinii şi morţii este posibilă prin desprinderea de timp, prin smulgerea sufletului din datele înşelătoare ale simţurilor şi intelectului care antrenează viaţa în cădere. Poezia lui Lermontov surprinde momentele fundamentale ale acestei eliberări, ale cuceririi sinelui întru fiinţă şi lume. Ele se vor constitui în teme poetice care formează cu motivul *arşiţa vieţii* o unitate antinomică, fiind complementare lui, după cum motivul amintit este complementar fiecăruia din ele. Afirmarea sinelui individual întru libertate, prin cunoaştere şi negare (motivul demonic), deschiderea sinelui individual prin Eros spre fire (motivul naturii), spre celălalt (motivul iubirii) şi spre toţi (motivul poetului profet şi poetului cetăţean) sînt tot atîtea trepte spre regăsirea sinelui, spre afirmarea vieţii şi libertăţii în sensul lor cel mai profund.

III. 2. La limita realului cu posibilul

După cum s-a văzut, eroul lermontovian se mişcă într-un real marcat de „arşiţă", dar, în acelaşi timp, el se plasează *dincolo de* şi *în faţa* acestui real de care se simte detaşat şi pe care îl contemplă. Se instituie astfel polaritatea sine-lume, fiinţă-existenţă, întreţinută de gestul negării care respinge şi opune, dar nu anulează, de sentimentul alterităţii căruia îi este constitutiv sentimentul apartenenţei la lume prin obîrşie şi condiţie.

Omul i se înfăţişează, deci, lui Lermontov, aşa cum i se înfăţişase lui Pascal, Hamann, Schelling, ca o tensiune rezultată din aplicarea a două forţe ce ţintesc spiritul şi materia, posibilul şi realul, ca punct de incidenţă a două forţe opuse:

Лишь в человеке *встретиться могло*
Священное с *порочным*. Все его
Мученья происходят оттого.

Numai în om virtutea şi păcatul
Alături stau — şi răsărit şi-amurg.
De-aici toate supliciile curg.

(*trad. Aurel Rău*)

Tensiunea a două momente: închiderea sinelui într-o unitate lăuntrică, susţinută de voinţă şi cunoaştere, pe de o parte, şi descoperirea lumii, ca realitate, plină prin ea însăşi şi solicitată de Eros (momentul libertăţii cu sine şi pentru sine şi momentul libertăţii cu altul şi pentru altul), pe de altă parte, generează un nucleu de semnificaţie din care se

dezvoltă imaginea *Demonului* și motivele demonice în creația lui Lermontov. Dezvoltarea acestui nucleu, care menține mereu activ sensul uman al imaginii Demonului (demonul neputînd fi înțeles fără om, după cum omul nu este de înțeles fără demon) va prilejui trecerea de la motivația filosofică a imaginii la motivația ei psihologică, așa cum remarcau S.N. Durîlin și B. Eichenbaum[1].

În elaborarea ideii și imaginii demonismului, Lermontov a fost stimulat și inspirat de teoretizările epocii preromantice și romantice asupra naturii fiziologice și spirituale a omului, a relațiilor acestuia cu universul[2], de interesul ei pentru problemele libertății și tiraniei, manifestat în plan filosofic și social[3], dar, mai ales, de prestigiul artistic al unor creații ca : *Faust, Corsarul, Ghiaurul, Manfred*, la care textul lermontovian trimite în permanență. Relația cu toate aceste surse este un dialog rodnic în care poetul rus își va proiecta propria dramă și-o va ridica la semnificații universale.

Preocupat de motivul demonic pe tot parcursul activității lui creatoare[4] (în lirică : *Napoleon*, 1824, *Demonul meu*, 1831, *Stanțe* 1831,, *Nu pentru îngeri*, 1831, *11 iunie 1831*: *Nu vreau*, 1837, *Norii*, 1840, *Tamara*, 1841, în poem : *Azrail*, 1831, *Boierul Orșa*, 1835—1836, *Demonul*, 1829—1841. *Basm pentru copii*, 1840 ; în dramă : *Mascarada*, 1836 : în roman : *Un erou al timpului nostru*, 1841), Lermontov îi va da diverse întruchipări, nuanțări și accepții: ipostază tăgăduitoare a intelectului, duh al faptei, genialitate.

---

[1] S. N. Durîlin, *Kak rabotal Lermontov*, Izd. „Mir", Moscova, 1934 ; B. Eichenbaum, *Stat'ij o Lermontove*, Moscova—Leningrad, 1961.

[2] Îi erau bine cunoscute lucrările lui Lavater și Mesmer asupra fizionomiei și magnetismului animal. Considerațiile teoretice ale acestora sînt amintite direct (cum se întîmplă în *Contesa Ligovskaia*, *Un erou al timpului nostru*, *Vadim*) sau slujesc la crearea unor personaje ca Vadim, Peciorin, Vulici.

[3] În problema libertății, voinței, tiraniei, este evident contactul poetului cu texte fundamentale din Rousseau (*La Nouvelle Héloïse* și *Discurs sur l'inégalité*), Schelling (*Cercetare filosofică asupra esenței libertății umane*) și Schopenhauer (*Lumea ca voință și reprezentare*).

[4] Vezi în acest sens analiza pertinentă a evoluției motivului demonic în creația lui Lermontov : E. Loghinovski, *Motivul demonic la Lermontov și romantismul european*, București, „Univers", 1978; De la Demon la *Luceafăr*, București, 1979.

în această diversitate se conturează, de la an la an și de la operă la operă, o constantă de atitudine și gîndire care-l încadrează pe poet în marea familie a spiritelor romantice dar îl și detașează de acestea prin năzuința spre echilibru și spre cuprinderea integrală a vieții, năzuință recunoscută de el la Shakespeare, Goethe, Pușkin, năzuință nutrită și modelată de propriile-i neliniști și excese.

Suprapunînd în prea multe puncte zonele de manifestare a omului și artistului Lermontov, cercetătorii creației lui, începînd cu Belinski, supralicitează atitudinea de revoltă și negare pe care o pun fie sub semnul nihilismului[5], fie sub cel al romantismului revoluționar[6]. Fără a respinge aceste aserțiuni, motivate de o anumită operă sau de un anumit moment al procesului de creație, vom încerca să le integrăm viziunii și atitudinii pe care o propune creația lermontoviană în totalitatea ei.

O privire de ansamblu asupra acesteia impune constatarea că, în elaborarea motivelor demonice, momentul revoltei ca atare este rareori invocat. Lermontov își surprinde eroul la capătul experienței de separație, cînd sensul revoltei lui este luminat de amintiri și de prezentul pe care l-a generat. De aceea, componența fundamentală a psihologiei lui va fi memoria, care-i generează și întreține toate atitudinile și gesturile. Dotat cu memorie, eroul demonic se constituie într-o spiritualitate negativă care se situează ca un reproș în fața creației, depășind-o printr-o libertate ce rupe lanțurile nașterii și morții și inaugurează un univers dincolo de bine și rău, mai exact, la izvoarele comune ale binelui și răului: „Oare îngerul și demonul nu au aceeași obîrșie?" (*Vadim*). Universul inaugurat este un univers artificial, însuflețit de entuziasmul răului, de dorința de distrugere, ambele fiind emanații ale divinității imperfecte și ale binelui neputincios. Răului din sînul creației eroul demonic îi răspunde cu rău. Dar făptuirea deliberată a răului, ce pare o expresie a nihilismului definitiv:

---

[5] V. Soloviev, *op. cit.*; A. Grigoriev, *Lermontov i ego napravlenije* în *Sobranije socinenij*, vyp. VII, Moscova-Pb-Kazan, 1915; D. S. Merejkovski, *Lermontov. Gogol*, St. Pb. 1911.

[6] A. M. Dokusov, *Poema Lermontova „Demon"*, „Russkaja literatura", 1964, nr. 4; V. A. Manujlov, *M. I. Lermontov*, Leningrad, 1960; A N. Sokolov, *Romanticeskije poemy Lermontova*, Moscova, 1941.

(„я в мире веселился злом", II, 455 : „M-am bucurat de rău în lume") este, de fapt, recunoaștere și acceptare a binelui ca o componentă definitorie a perfecțiunii spre care el năzuiește : „покажет образ совершенства" „Îmi va vădi desăvîrșirea" (trad. Virgil Teodorescu).

Conștient de situația riscantă în care se află ca individualitate puternică, asemănătoare divinității :

С такой душой ты бог или злодей

C-un suflet ca acesta de pornești
Ori dumnezeu, ori bestie sfîrșești.

(*trad. Aurel Rău*)

eroul demonic lermontovian își supralicitează capacitatea de cunoaștere și, devenit intelect pur, fragment al marelui Tot, nu mai are acces la Unitate. Luciditatea, puterea de a cunoaște prilejuiesc înstrăinarea și devin deopotrivă „vină", „cădere" și „damnațiune :

Все знать, все чувствовать, все видеть

Să simt, să văd, să cuget toate

(*trad. G. Lenea*)

Nefiind iscată de un eveniment exterior, ci de natura însăși a eroului, damnațiunea („пытка", „мученье") nu are nevoie de Infern pentru a se manifesta. Viața interioară a eroului îi este deopotrivă sursă și spațiu de ființare :

Находишь корень мук *в* себе *самом*
И небо обвинять нельзя ни в чем.

Nu-n cer, în tine doară vei afla
A suferinței rădăcină rea.

(*trad. Aurel Rău*)

întru cunoașterea de sine : „жадно я искал самопознанья" (Cu patimă am căutat să mă cunosc) și întru asumarea lucidă a propriului destin. De aici liricizarea și interioriza-

rea maximă a motivului demonic, transpunerea conflictului cu lumea și cu divinitatea într-un conflict interior de ordin moral.

Deși se autointitulează „prinț al cunoașterii", eroul demonic lermontovian nu pretinde a deține Adevărul și nici nu are nevoie de a-l face cunoscut oamenilor. Unica realitate absolută pentru el fiind necesitatea de a pune totul sub semnul îndoielii, cunoașterea nu-i va apărea ca victorie sau împlinire. Sărăcia și încremenirea intelectului în raport cu sine și cu creațiunea îl fac să sufere și să vibreze. Se naște astfel o tensiune psihologică rodnică și înnoitoare căreia i se spune : „страданье" (suferință), „печаль" (dor, tristețe), „мука", „мученье" (chin, calvar), „беспокойство" (neliniște), tensiune tradusă în acțiuni și stări : „хочу печали", „ищу страданий", „дух беспокойный", „печальный демон", „мученье", „мученье глубоких дум".

Această nobilă afecțiune a psihologiei demonice, prilej de superb orgoliu („duh semeț", „suflet mîndru", „inimă trufașă") ne apare ca expresie a condiției umane, în perspectivă metafizică, dar mai ales, în perspectivă istorică și psihologică.

Peste orgoliul intelectului cunoscător și descoperitor se lasă umbra melancoliei care umanizează conștiința lucidă și îndrăgostită de forța ei demiurgică : „пятно тоски в уме моем" (Tristețe-ai umbră pe-al meu cuget), demonstrîndu-i neputința și limitarea. Se exprimă aici atitudinea filosofică a poetului în fața existenței și lumii, o concepție a universului, născută din limitarea lucidă a puterilor rațiunii : „(...) avînd obiceiul de a nu respinge nimic cu hotărîre și de a nu mă încrede în nimic orbește" (trad. Al. Philippide).

În contextul acestei atitudini, revolta demonică îi apare lui Lermontov, ca și lui Heine, iluzorie. Renunțînd la revoltă ca element unic definitoriu pentru eroul demonic, poetul va întruchipa în demon dialectica vieții însăși, fluiditatea ei, mișcarea infinită în timp și spațiu. Acest lucru îi va permite să trateze problematica demonică și eroul demonic cu mai multă libertate decît Byron, cu care este atît de des

alăturat[9], adică să creeze o parodie a demonului (*Basm pentru copii*) şi un antidemon (*Maxim Maximîci*).

Caracteristic eroului demonic lermontovian în general, este de a se afla totdeauna „dincolo", de afi în drum spre „altceva" sau spre sine însuşi. Căutarea lui începe cu refuzul părţii de inerţie a lumii, cu lupta împotriva egalităţii cu sine a timpului şi spaţiului care aduce indiferenţa cantităţii şi oarba ei masivitate:

Меня *раздавит* эта *вечность*,
И страшно мне не отдохнуть—

M-apasă greu eternitatea
Şi spaimă mi-e de neodihnă

El îşi face lege din nelinişte şi mişcare prin care năzuie să rupă această egalitate şi să inaugureze timpul şi spaţiul individual:

Беспокойство и прохлада
Были б вечный мой закон-
Frigul şi neliniştea mi-ar fi veşnică lege.

Mişcarea îl afirmă ca făptuitor, subiect al actului, înţeles în forma „gîndirii" („мысль", „познание"), „pasiunii" („страсть") şi „faptei" („дело", „деяние", „действие"), cu componentele ei principale: lucrarea întru împlinirea istorică a unei legi universale (*Napoleon*), răzbunarea („месть", „мщение") binelui şi frumuseţii umilite (*Demon, Mascarada, Vadim, Profeţie, Ultimul fiu al libertăţii*) şi căutarea morţii (sinucidere filosofică) (*Un erou al timpului nostru, Stanţe, Valerik*).

Actul demonic poartă în el noul, acel ceva pe care existenţa nu-l cunoaşte şi nu-l poate produce, de unde atmosfera de *singurătate, stranietate* şi *răceală* în care evoluează eroul demonic în oricare din ipostazele sale de făptuitor, senti-

---

[7] M. Nol'man, *Lermontov i Byron*, în *Žizn'i tvorcestvo M. I. Lermontova*, Moscova, 1941; V. D. Spasovici, *Bajronism u Puşkina i Lermontova*, Vilna, 1911; A. N. Sokolov, *Romanticeskije poemy Lermontova*, Moscova, 1941.

mentul adînc al neaderenței la real în care se simte „oaspete nepoftit" („незванный гость").

Aceste ipostaze vizează diferite sensuri ale „faptei" : de la încercare a puterii fără finalitate, a mișcării pentru mișcare, distrugătoare pentru alții și pentru subiectul ei :"

Летит без цели, без следа.

Gonește-n larg ce nu se curmă
Lipsit de țintă și de urmă

(*trad. G. Lesnea*)

prin a trăi pentru durere și tristețe :

Я жить хочу, хочу печали

Vreau să trăiesc cu toată jalea

(*trad. Veronica Porumbacu*)

la a făptui în timp și pentru alții :

Отец твой стал за честь и бога
В ряду бойцов против татар,
Кровавый след ему дорога,

Pentru credință și dreptate
Pe-nsîngeratul drum tătar
Plecat-a tata, și se bate

(*trad. Leonid Dimov*)

Stimulii faptei sînt dorința („желание") și vrerea („хотение", „воля") prin care se manifestă forța morală a eroului („нравственная сила") și „năzuința lui liberă spre creație" („Свободное стремление к созданию"). Exercitarea vrerii și dorinței va însemna emanciparea de sub puterea destinului : судьба ее так скоро *не убъёт* а лишь взбунтует :

Sub greutatea vieții nu pălește
Nu se răcește sufletul semeț ;
Ci soarta el o-nfruntă bărbătește

(*trad. Aurel Rău*)

proiecția virtualului în act, prin care eroul face dovada că poate fi tot ce se simte capabil a fi în fața lumii lipsită de ordine și voință, înțepenită în sensurile ei. În același timp, această exercitare va fi expresia dorinței de a desluși o ordine a lumii și de a fi inclus în această ordine de un dumnezeu justițiar:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Vreau să mă rog, vreau să iubesc
În bine iar să cred voiesc

(*trad. G. Lesnea*)

Evadarea din timp și spațiu, din ordinea legică și morală, este prilej și condiție a separării spiritului de materie într-un orgoliu metafizic care se vrea eveniment absolut, destin. Astfel, răsculat împotriva fixității destinului, Demonul împrumută ceva din privilegiile ireductibile ale fatalității tocmai prin exercitarea continuă a voinței („bărbat al destinului", „copil al norocului"). Libertatea fără de margini („безбрежная воля") pe care o caută și-o exaltă, îl încătușează cu o putere egală cu aceea a destinului:

И вновь остался он надменный
Один, как прежде, во вселенной.

Din nou trufaș și singuratic,
Pribeag rămase prin abis.

(*trad. G. Lesnea*)

Ea se arată a fi distrugătoare nu numai în spațiul eului, ci și în afara lui (uciderea logodnicului Tamarei, în poemul *Demonul* și a Ninei în drama *Mascarada*, moartea Belei și a lui Grușnițki în *Un erou al timpului nostru*).

Dar pentru că în spiritul însuși universul întreg se află prezent în propriul său interior, spiritul și materia, Demonul și lumea vor putea ajunge la separație numai într-un timp și spațiu posibile, în perimetrul unui destin construit, păstrînd în el amintirea spațiului și timpului

trăit. Prin această amintire, Demonul reaccede la procesiunea unei întregi mişcări de iubire, prilej pentru poet de a însoţi conştiinţa tragică a limitelor naturii umane şi gestul de refuz a existenţei cu ideea că viaţa merită şi poate fi trăită. În felul acesta, rebeliunea conştiinţei în ansamblul unitar al universului îi apare lui Lermontov ca moment necesar şi obligatoriu al afirmării armoniei acestuia, dar a unei armonii de a doua instanţă care să încorporeze spiritul. Abia din perspectiva acestei constatări putem înţelege unitatea de esenţă formată de poemele *Demonul* şi *Mtzîri*, de romanul *Un erou al timpului nostru* şi poeziile *11 iunie 1831*, *Îmi port pustiu*, precum şi statornica admiraţie a poetului pentru olimpianul Goethe şi apolinicul Puşkin. Din aceleaşi raţiuni, considerăm că mult circulata opoziţie între Puşkin (ca întruchipare a echilibrului şi măsurii) şi Lermontov (ca spirit al neliniştii şi exceselor), pe care se bazează atîtea lucrări ale exegezei lermontoviene, trebuie, dacă nu anulată, măcar revizuită şi nuanţată.

Expresia imagistică a demonismului la Lermontov va corespunde întru totul antinomiei care străbate complexul de semnificaţii prezentat mai sus. Ea va tinde spre o dominantă a cărei semantică îşi are sorgintea nu într-un element în stare pură (lumină, astru, flacără sau întuneric) ci în alăturarea a două realităţi contradictorii (lumina şi întunericul, raiul şi iadul) ca în poemul *Demonul* :

То *не был ангел* небожитель
. . . .
То *не был* ада *дух ужасный*,
Порочный мученик — о нет !..
Он был похож на *вечер ясный* :
Ни день ни ночь, — ни мрак, ни свет !..

Dar nu e îngerul de pază (...)
Nici duh din iad ce-ar îngrozi ;
O nu ! Făptura lui străină
Părea şi beznă şi lumină
Şi noapte-n miez şi miez de zi !

(*trad. G. Lesnea*)

Această sinteză de contrarii (lumină şi întuneric, rai şi iad, noapte şi zi) va organiza nivelul figurativ al imaginii, structurat cel mai adesea în paralelism sau în comparaţie dezvoltată şi va ordona nivelul intonaţional, caracterizat printr-o tonalitate mixtă de rugă şi tăgadă, adoraţie şi hulă. Totodată, întîlnirea şi confruntarea contrariilor dezvoltă în imaginea lirică a Demonului un sîmbure epic care asigură propensiunea, simultană, spre epic şi liric a contextului în care ea apare (lirica baladescă, poemul liric, romanul liric), transformînd-o, nu rareori, în imagine dramatică (personaj).

În analiza pe care o întreprindem, nu vom plasa imaginea demonului sub semnul semantic al revoltei, cum au făcut majoritatea cercetătorilor creaţiei lui Lermontov, ci o vom proiecta în permanenţă în cîmpul de semnificaţii generat de dialectica : revoltă-conciliere, revoltă-conştiinţa chinuitoare a ineficienţei revoltei. Centrul acestui cîmp semantic ni se pare a fi expresia „вечер ясный" („seară luminoasă", care aminteşte de schellinghiana „zi nocturnă", „noapte diurnă") deşi cronologic ea a apărut în urma altor expresii lermontoviene ale demonismului.

„Seară luminoasă", realitate afirmată prin dubla negare a perechilor antinomice : „ни день „ни ночь" (nici zi, nici noapte), „ни мрак, ни свет" (nici întuneric, nici lumină), devine indicele unui tărîm existenţial, propice îndoielii, posibilului şi imaginarului, semnul imagistic al unui infinit discontinuu. În limitele şi în nelimitele acestui infinit discontinuu eroul demonic caută sensul care să lumineze totalitatea lumii şi să-şi justifice propria existenţă, căutarea însemnînd plecare şi întoarcere, ruptură şi întîlnire totodată. Asistăm, astfel, la un pasionant dialog al spiritului cu materia, convertit, uneori, într-o simbioză a elementelor naturale cu geniul speciei, care se întreabă, îşi comunică, îşi răspund confidenţial şi misterios :

И долго *сладостной картиной*
Он любовался и мечты
О прежнем счастье, цепью длинной,
Как будто за звездой звезда,
Пред ним катилися тогда.

Şi mult timp el, întunecosul,
Privi cu drag, privi cuminte,
Priveliştea ce-i sta-nainte,
Şi visuri care-i aminteau
Despre trecuta fericire,
Ca steaua după stea treceau
Sub fermecata lui privire.

(*trad. G. Lesnea*)

alteori, transformat în conflict, în prilej de revoltă şi respingere reciprocă :

Давно *отверженный* блуждал
В пустыне мира без приюта :
. . . .
(...) Но гордый дух
Презрительным окинул *оком*
Творенье бога своего.

De mult *proscris* el rătăcea
Prin trista lumilor risipă
. . . .
Dar mîndrul duh *cu mult dispreţ*
Privi ce Domnul său crease.

(*trad. G. Lesnea*)

Dubla semnificaţie a demonicului va fi regăsită în oricare din expresiile lui, indiferent dacă este vorba de lumea demonică divină sau de lumea demonică umană, indiferent dacă imaginea s-a obţinut prin sublimarea realului existenţial, natural sau spiritual.

În primul rînd, o percepem în modul de organizare a timpului şi spaţiului, realităţi pe care Demonul, agent al mişcării şi individuaţiunii, le dimensionează şi le dă sens.

Spaţiul în care evoluează eroul demonic este tărîmul dintre „deasupra" şi „dedesupt" : „над грешною землей" (de-asupra păcătosului pămînt), „двух стихий пришлец угрюмый" (oaspete mohorît a două stihii), zona de frontieră între limita realului obsedant şi punctul de expansiune a visului liberator, între captivitate şi libertate. Recunoscîndu-şi filiaţia cu ambele tărîmuri, eroul demo-

nic va încerca să le cucerească și să le unească, iar nu să le anuleze. În acest caz „între", „dintre" nu vor însemna „nici aici, nici acolo", ci vor avea sensul goethean „și acolo, și aici", „pretutindeni".

Acest spațiu este marcat imagistic de joncțiunea elementelor naturale contrastive: munți cu fruntea în ceruri (*Demonul, Măgura, 11 iunie 1831, Mtzîri, Un erou al timpului nostru*) stînci bătute de ape (*Tamara, Demonul, Rusalka*), nori franjați de lumină (fulgere, lună)(*Mtzîri, Nocturnă I*). Vecinătatea elementelor contrastive (munți—cer, stîncă—apă, lumină—umbră) dă realitate și irealitate acestui spațiu care capătă atributele spațiului interstelar sau acvatic sau se convertește în timp. Cerul și pămîntul, lumina și umbra, stînca și apa, sînt evocate deopotrivă pentru întinderea și pentru unitatea lor. În simultaneitatea acestor contrarii, eroul demonic își trăiește timpul: „clipa" („миг"), momentul ,prezent sau trecut, cu toate atributele eternității. Acesta este momentul androgin (al timpului care se avîntă pe verticală și distruge, și al timpului care curge supus și orb, asigurînd continuitatea eternă pe orizontală), momentul nedeterminării și al opririi în formă. În perspectiva acestui moment ni se dezvăluie sensul cosmologic și ontologic al existenței, se verifică ambivalența dinamică ființă-neființă, ființă—existență, precum și posibilitatea asimilării destinului sufletului la cunoașterea rațională a lumii. Implicațiile numeroase și profunde ale „momentului" fac din el motiv cu valoare tematică, punîndu-l în raport de sinonimie cu „momentul poetic" și cu timpul imaginației.

Pentru a realiza momentul impetuozității și stabilității, momentul de convertire a virtualității devenirii tantalice în act al devenirii întru ființă, Lermontov anulează opozițiile prezent—trecut, trecut—viitor și instituie triada eternitate—trecut—prezent, pe care o investește cu o bogată semantică poetică. Procedeul realizării va fi cel al deformării timpului orizontal prin prozodii complicate și prin forțarea sintaxei, dar mai ales prin ordonarea de ambivalențe și simultaneități acumulate în timpul lucrurilor și oamenilor. Dacă primul procedeu avertizează imediat asupra prezenței „timpului lucrat", cum îl numește G. Bache-

lard[7], în cazul ordonării, pe care același Bachelard o înțelege ca închiderea unui pluralism de evenimente contradictorii într-un singur moment al vieții, acesta va fi perceput cu mai multă dificultate. În mod firesc, critica[8] s-a ocupat de primul procedeu, pe care, cu excepția cîtorva contribuții ale lui B. Eichenbaum[9] și V. M. Fischer[10], s-a limitat a-l înregistra fără a-i sesiza implicațiile poetice și originalitatea. Al doilea procedeu, procedeul ordonării, semnalat de Vl. Soloviov[11] și D. S. Merejkovski[12] în contextul unor considerații de ordin filosofic pe marginea textului lermontovian, din cîte cunoaștem noi, n-a fost încă analizat pentru a se evidenția aspecte ale tehnicii și semanticii poetice, fundamentale pentru ceea ce constituie specificul lermontovian.

Mai întîi, constatăm că modalitățile de construire a timpului determină însăși structurarea textelor care dezvoltă motivul demonic. *Un erou al timpului nostru, Demonul, 11 iunie 1831* se prezintă nu ca o desfășurare, ci ca o țesătură de discontinuități, obținută prin înnodare, prin acumulări de momente eterogene, dar supuse intim unei semantici unice.

În operația de ordonare și dimensionare a timpului, Lermontov s-a folosit, în primul rînd, de valorile aspectuale ale verbului din limba rusă. Astfel, el a surprins timpul destinului și eternitatea în formele verbale ale trecutului imperfectiv sau ale prezentului continuu, iar clipa, oprirea timpului în act — în formele trecutului perfectiv (cu valoare rezultativă sau momentană) și în forma prezentului dramatic. Alternarea acestor forme verbale, mai

[8] Vezi G. Bachelard, *op. cit.*, p. 17.

[9] D. G. Ginzburg, *O russkom stihoslozenii. Opyt issledovanija ritmiceskogo stroja stihotvorenija Lermontova*, Pg. 1915; L. Grossman, *Stihovedčeskaja școla Lermontova*, „Lit. nasl.", 41, Moscova, 1948; P. Pumpeanski, *Stihovaja reči Lermontova*, „Lit. nasl.", 43—44, Moscova 1941; I. N. Rozanov, *Lermontov-master stiha*, Moscova, 1942.

[1] B. Eichenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo stiha*, Peterburg, 1922; *Lirika Lermontova* în *Stat'j o Lermontove*, Moscova, Leningrad, 1961.

[11] V. M. Fischer, *Poetika Lermontova*, în *Jubilejnyi sbornik*, Moscova, 1914.

[12] *Op. cit.*

[13] *Op. cit.*

bine zis, proiectarea unei dimensiuni a timpului în altă dimensiune a lui în poemul *Demonul*, de exemplu, pune în relief impetuozitatea și tragicul aventurii demonice pe fundalul indiferenței infinitului și neutralității posibilului, sugerîndu-le, totodată, simultaneitatea și egalitatea valorică. Inserarea timpului individual în timpul continuu al lumii este anunțată aici de folosirea unei forme verbale cu valoare prezumtiv-optativă:

Что *если б* Демон пролетая
В то время на нее *взглянул*,
То прежних братий вспоминая
Он *отвергнуся б*-и вздохнул
. . . .
И Демон *видел*... На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг.

Că Demonul *de-ar fi zburat*
Și-ar fi zărit făptura-i clară,
Si-ar fi adus aminte iară
De frații lui de-odinioară
Și fără voie-ar fi oftat...
. . . .
Și Demonul *zări* ... Deodată,
O tulburare neașteptată
Simți în el ca niciodată;

(*trad. G. Lesnea*)

Posibilul („если б") se actualizează brusc („вдруг" deodată) și prin aceasta, rupe nu numai timpul lumii:

И дик и *чуден* был вокруг
Весь божий мир.

Sălbatică și minunată
Era divina lume toată

(*trad. G. Lesnea*)

dar și timpul construit al Demonului care, prin repetiție, riscă să se structureze într-o formă definitivă:

Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей.

Mîhnitul Demon singuratic
Peste pămînt zbura tăcut.

Cele două timpuri care curg paralel („был" era și „летал" — zbura) sînt intersectate de timpul acțiunii Demonului („видел" — văzu, „почувствовал" — simți), în acest fel pregătindu-se schimbul de substanță ce va avea loc între posibil și real (Demonul și Tamara), o nouă treaptă în devenirea realului și a Demonului. Fluidul care prilejuiește schimbul este deopotrivă sufletul (Tamara) care pare a se pierde pe sine în această încercare (moartea Tamarei) și spiritul, avînd ca atribut puterea divinatorie („сны золотые навевать").

Întreruperea conferă celor două timpuri un conținut pe care-l putem numi nostalgie. Împiedicînd odihna în existență (pentru Tamara) sau în absolut (pentru Demon), nostalgia invită la indefinit, născut, respectiv din propensiunea spre infinit și lumina lui rece :

Меня *терзает* дух лукавый
Неотразимою мечтой.

Mă chinuiește-un duh viclean
C-un vis ce-n ispitiri mă ține

(*trad. G. Lesnea*)

și din întoarcerea spre finit și imediat :

Я *позавидовал* невольно
Не полной радости земной ;
Не жить как ты мне стало больно
И страшно-розно жить с тобой.

Eu bucuriile lumești
Le pizmuiesc, deși-s deșarte,
Mă doare că nu-s viu cum ești,
Mi-e grază să te știu departe.

(*trad. G. Lesnea*)

În ambele cazuri, aspirația nostalgică nu presupune ceva palpabil, ci un fel de căldură abstractă, apropiată de un presentiment paradisiac care alătură cele două realități (Tamara și Demonul) într-un spațiu al așteptării și supunerii la un dezechilibru stimulant și dinamic:

I. *Тоской* и *трепетом полна,*
Тамара часто *у окна*
Сидит в *раздумье* одиноком,
И смотрит вдаль прилежным оком,
И целый день вздыхает, *ждет...*

Cu zbuciumul și jalea ei,
În trista liniște sihastră,
Privind departe cu ochi grei,
Tamara șade la fereastră;
Oftînd, așteaptă ceas de ceas....

(*trad. G. Lesnea*)

II. Привычке сладостной *послышный,*
В обитель Демон прилетел.
Но долго долго он не смел
Святыню мирного приюта
Нарушить (...)
Задумчив у стены высокой
Он бродит.

(...) Demonul ca de-obicei
S-a pogorît la mînăstire.
Și multă vreme cel trufaș
N-a cutezat să se atingă
De pacea sfîntului locaș;
(...) Neliniștit și ros de gînduri,
Sub zidul cu chilii în rînduri,
El da ocol; (...)

(*trad. G. Lesnea*)

Acesta este spațiul imaginarului și visului, generat de puterea de fascinație a artei (Cîntecul Demonului) și de atracția cvasimistică pe care o exercită frumusețea asupra spiritului. Zonă indiferentă vieții:

Без *сожаленья, без участья*
Смотреть на землю будешь *ты.*

Privi-vei lumea de departe
Neîncercînd compătimiri

şi purificatoare prin abstractizare, tărîmul visului este marcat de lumina difuză şi continuă a eterului:

Тебя я, вольный *сын эфира,*
Возьму в надзвездные края;

Eu, fiul hăurilor reci
Spre stele te-oi purta de mînă

de muzică:

Всечасно *дивною игрою*
Твой слух лелеять буду я.

Cu melodii a ta ureche
Necontenit o voi vrăji

de neodihna norilor şi aştrilor, toate icoane ale imensităţii posibilului:

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо *плавают* в тумане
Хоры стройные *светил;*
Средь полей *необозримых*
В небе *ходят без следа*
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.

Fără cîrmă şi vîntrele,
Pe-al văzduhului ocean,
Mii de aştri, mii de stele,
Trec prin linişti de noian.
Peste şesurile-ntinse,
Peste-al lunii vis stingher,
Norii-n pîlcuri necuprinse,
Fără urme trec pe cer.

(*trad. G. Lesnea*)

Nelimitata încredere a naturii, care se lasă privită și cucerită, și marea cutezanță a spiritului, înzestrat cu puteri atît de mari încît nu mai ajung să fie în slujba omului și vieții, se opun, dar numai pentru a se oglindi mai clar și a-și recunoaște înrudirea. Pentru că teama de imensitatea posibilului, spaima în fața seducției arbitrarului (în cazul Tamarei) și imposibilitatea aderării totale la real (în cazul Demonului) sînt însoțite de nostalgie, Demonul și Tamara sînt supuși aceleiași condiții de înrădăcinați și dezrădăcinați, se regăsesc în același timp, care nu merge către un țel, ci se întoarce în el însuși, mereu la țel și mereu la început. Eșecul în eternitate, ca și acela în real, nu va fi, deci, un fapt definitiv ; realul și spiritul care s-au cunoscut în Iubire se vor căuta mereu pentru a se despărți mereu. Moartea Tamarei și ridicarea ei la ceruri a putut sugera cercetătorilor considerații privind sensul imposibilității absolute a întîlnirii ei cu Demonul. În ceea ce ne privește, credem că descrierea amănunțită a înmormîntării Tamarei nu este întîmplătoare. Există în descrierea chipului ei mort elemente care ne îndreptățesc a presupune că gîndul poetului a fost altul. Semnele atingerii cu Spiritul :

Улыбка странная застыла
Мелькнувши по ее устам
. . . .
В ней было *хладное презренье*
Души готовой отцвести,
Последней *мысли выраженье*,
Земле беззвучное прости.

Străfulgerînd pe buze-abia
Surîsul ei încremenise ;
(...) Era în ea disprețul rece
Al sufletului (...)
Al gîndului din urmă semn (...)
Și-adio lumii ce-o-nconjoară.

(*trad. G. Lesnea*)

pe care chipul ei le păstrează în moarte, închid în ele probabilitatea unei noi întîlniri în jocul fără de sfîrșit al posi-

Și foșnetul pădurilor
Și frunze moarte-ngălbenite
Stau împrejur la al său tron.

la care, în varianta din 1831, se adaugă alte elemente ale naturii și detalii ale fiziologiei umane, toate selectate și asociate după principiul contrastiv și urmînd dialectica polarităților :

Он *любит пасмурные ночи*,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и *очи*
Безвестные слезам и *сну*.

Iubește nopțile posace
Și luna palidă-n abis,
Amarul zîmbet, ochiu-i place
Pustiu de lacrime și vis.

(*trad. Virgil Teodorescu*)

Deocamdată reținem din ambele texte expresia „Zburînd printre norii întunecați", în care *zborul*, prin impetuozitatea lui, anunță lumina în fulger, clipa afirmării individuale, pe cînd întunecimea norilor, opacitatea ca și presupusa lor structură scămoasă sugerează umbra în toată întinderea ei imperfectivă. De aceea, în mod firesc, poetul va putea înlocui imaginea dinamică a Demonului în zbor cu imaginea, aparent statică, a Demonului înveșmîntat în fulgere a căror lumină este mascată de frunzele toamnei :

Меж листьев желтых
Стоит его недвижный трон ;
На нем средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он.

Între frunzișuri veștejite
Își are tronu-nsingurat,
Unde-ntre vînturi amețite
Stă el, mîhnit și-ntunecat.

(*trad. Emil Burlacu*)

Şi foşnetul pădurilor
Şi frunze moarte-ngălbenite
Stau împrejur la al său tron.

la care, în varianta din 1831, se adaugă alte elemente ale naturii şi detalii ale fiziologiei umane, toate selectate şi asociate după principiul contrastiv şi urmînd dialectica polarităţilor :

Он *любит пасмурные ночи*,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и *очи*
Безвестные слезам и *сну*.

Iubeşte nopţile posace
Şi luna palidă-n abis,
Amarul zîmbet, ochiu-i place
Pustiu de lacrime şi vis.

(*trad. Virgil Teodorescu*)

Deocamdată reţinem din ambele texte expresia „Zburînd printre norii întunecaţi", în care *zborul*, prin impetuozitatea lui, anunţă lumina în fulger, clipa afirmării individuale, pe cînd întunecimea norilor, opacitatea ca şi presupusa lor structură scămoasă sugerează umbra în toată întinderea ei imperfectivă. De aceea, în mod firesc, poetul va putea înlocui imaginea dinamică a Demonului în zbor cu imaginea, aparent statică, a Demonului înveşmîntat în fulgere a căror lumină este mascată de frunzele toamnei :

Меж листьев желтых
Стоит его недвижный трон ;
На нем средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он.

Între frunzişuri veştejite
Îşi are tronu-nsingurat,
Unde-ntre vînturi ameţite
Stă el, mîhnit şi-ntunecat.

(*trad. Emil Burlacu*)

sau cu imaginea *fulgerului* și *a stelei căzătoare* care brăzdează întunecimea nopții cu flacăra lor ucigătoare :

Как в ночь *звезды падучий пламень*
Не нужен миру *я*.

Ca steaua căzătoare-n noapte
Străin de lume sînt.

И молний обвивает *луч*
Вершины скал.

Pe stînci sub lună
De flăcări fulgerele pun cunună.

Fulgerul și steaua căzătoare au nevoie de fundalul monoton al întunericului pentru a-și exercita calitatea de organ al momentelor decisive, înnoitoare. Ele sînt ale nopții și, dincolo de ea, traiectorii punctuale ale energiei și abandonului, ale uitării și lucidității ironice, ale mobilității și fixității. Această semnificație leagă imaginea fulgerului și stelei căzătoare de momentele amurgului și răsăritului de lună, indispensabile apariției Demonului :

Лишь только ночь своим покровом
Верхи Кавказа осенит,
. . . .
Лишь только *месяц золотой*
Из-за горы тихонько *встанет*
. . . .
К тебе я стану прилетать.

Și-ndată ce a nopții umbră
Va revărsa tăcerea-i sumbră ;
(...) Cînd luna-ncet se va ivi
De după munții ce par temple
(...) Atunci eu voi veni din hău.

(*trad. G. Lesnea*)

Lumina și întunericul (clipa și eternitatea) înfrățite, dar și învrăjbite, se regăsesc în imaginea *norului franjat de lumină* : (*Мрачных* туч *огнистые края*) a *lunii înconjurate de nouri :*

На западе вечерний луч
Еще *горит на ребрах туч*

Amurgul pîlpîie-n apus
Pe creasta norilor

(trad. Marcel Breslașu)

sau acoperită de ceață :

Туманный месяц и меня
И гриву, и хребет коня
Сребристым блеском осыпал.

Eram scăldați și om și cal
În argintiul lunii val,

(trad. Marcel Breslașu)

a plantei (floare sau arbore) care crește pe stînci, pe ruine sau pe morminte :

На темной скале над шумящим Днепром
Растет деревцо молодое.

Pe Niprul furtunos, pe-o neagră stîncă,
Un tînăr arbore trăiește.

(trad. Victor Felea)

a păsării care cîntă pe un arbore mort sau în motivul *mortului îndrăgostit* (*Oaspetele*, 1830, *Mortul îndrăgostit*, 1838)

Dintre acestea, imaginea *norului franjat de lumină* este generatoarea unui întreg șir sinonimic de imagini. Comparația norilor cu o blană de urs, în romanul neterminat *Vadim* (1833—1834) : „Norul stă deasupra lunii ca o blană de urs", prilejuiește atragerea în cîmpul de semnificație „noapte luminoasă" a unor elemente din lumea animală și, prin aceasta, a pămîntului, care va forma cu luna un cuplu-unitate ambivalentă. Mai tîrziu, renunțînd la primul termen al comparației („облако" — norul), poetul reține din cel de al doilea termen, (blană de urs), sensul de opacitate, terestritate, încremenire în automatismul instinctului, pe care-l transferă asupra *leopardului*

(Mtzîri), *călărețului-centaur* (*Bela*, *Prințesa Mary*) sau asupra *pădurii întunecate*, care acoperă cerul:

И даже *на краю небес*
Все тот же *был зубчатый лес*.

Pe cer se desluşeau cărunți,
Departe hăt, dințații munți.

(*trad. G. Lesnea*)

şi face rătăcit în adîncurile ei drumul spre patria natală a înălțimilor:

В глубине лесной
Из виду горы потерял.

Curind în codru-ntunecos
Din ochi eu munții i-am pierdut.

(*trad. G. Lesnea*)

Razele reci şi ironice ale lunii pe de o parte, şi pămîntul, angajat în devenirea lui oarbă, în ridicările şi căderile lui succesive (galopul calului,) pe de altă parte, se-ntîlnesc în zona de frontieră a opacității luminate (blana, coama, argintate de lumina lunii, dar păstrîndu-şi consistența corpului opac):

Туманный *месяц* и меня
И гриву, и хребет коня
Сребристым блеском осыпал.

Erau scăldați, şi om şi cal
În argintiul lunii val;

(*trad. Marcel Breslaşu*)

На нем
Шерсть отливалась серебром.

Şi blana ei părea de-argint.

(*trad. G. Lesnea*)

Această zonă, care poate fi privită ca o chemare ambiguă spre stabilitate și mobilitate, spre tărîmul familiar și spre o patrie nouă, se-ntîlnește, în sinonimie, cu punctul de interferență a *stîncii* și *muntelui* cu *marea* sau *rîul*. Mobilitatea apei se detașează ca un indicativ al prezentului și libertății în fața masei supratemporale a stîncii și muntelui, care, în acest context, vor semnifica captivitatea eternității și sclavajul vieții în societate, a cărei coeziune se bazează pe un fel de tensiune moleculară a egourilor, sursă infinită de dileme tragice. Cu aceasta intrăm în „lumea umană demonică", cum o numește N. Frye[14] în care spiritul de revoltă și mișcarea sînt întrupate în figura conducătorului, a cuceritorului capabil, precum Napoleon, să modifice timpul: „Datorită lui, în zece ani am trăit cît într-un secol" (IV, 189). Melancolia, voința nesățioasă, puterea de a vrea pentru sine și pentru alții un timp individual sînt ale Demonului, care tulbură, transformă, se-nfrățește cu realitatea pentru ca aceasta, înnoită, să-l respingă pînă la o nouă întîlnire. Împlinirea și eșecul, libertatea și captivitatea sînt în însăși starea de excepție a eroului în fața celor două necesități (a firii și a societății), pe care le învinge și de care este învins.

A izola pe o insulă stîncoasă pe bărbatul care a adunat și însuflețit spre acțiune mulțimi de oameni părea de domeniul posibilului și imposibilului. Iată de ce Napoleon și stînca devin imediat componente ale universului imagistic lermontovian (și nu numai lermontovian), actualizînd mitul străvechi prometeic și implicîndu-l în procesul de istoricizare a universului, de conștientizare a actului creator, proces specific întregii epoci romantice.

Pentru că Napoleon însuși și-a creat un timp și-un tărîm existențial propice imaginației, stînca și marea, care-i însoțesc imaginea, creează, la joncțiunea lor, un spațiu al visului în moarte și al morții visului (*Napoleon*, *Corabia văzduhului*). Spațiu analog refugiului aerian, spre care cheamă Demonul și refugiului acvatic al viteazului

[15] Vezi N. Frye, *Anatomia criticii*, „Univers", București, 1972, în românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, capitolul *Teoria semnificației arhetipale* (2); *Imagistica demonică*, p. 184.

adormit sau mort (*Mtzîri*, *Rusalka*), pe care-l propune duhul apelor în jocul lui liber cu lumina lunii.

„Viața înecată" sau „visul în moarte" rezumă dialectica ființei, a realului și posibilului pe care o vom regăsi în portretul eroilor demonici lermontovieni: Arbenin (*Mascarada*), Vadim (*Vadim*), Peciorin (*Un erou al timpului nostru*).

În acest portret, același, cu mici variații, de la personaj la personaj, se detașează cuplul *ochi-buze* în care strălucirea fosforescentă, răceala ochilor și surîsul copilăresc al buzelor, moliciunea lor, reiau cele două teme contrastante ale mobilității și fixității, ale determinării și nedeterminării: „Zîmbetul lui avea ceva copilăresc.(...) Ochii lui te priveau, printre genele pe jumătate lăsate în jos, cu un fel de strălucire fosforescentă, dacă se poate spune așa.(...) era un luciu ca acel al oțelului, orbitor, dar rece. Privirea lui — o privire scurtă, dar pătrunzătoare și grea (...) (trad. Al. Philippide).

„Copilărescul" (детский) sînt ale Tamarei și pămîntului, ale permanenței — maternitate, recele („холодный"), „orbitorul" („ослепительный") și „fulgerătorul" („непродолжительный") sînt ale demonului, atribute pe care poemul *Demonul* le păstrează și dezvoltă de la variantă la variantă („copleșitoare privire" „могучий взор", care arde „жег" în întunericul nopții și strălucește rece ca un pumnal) și pe care le vom reîntîlni la Vadim: „privirea lui (Vadim) era un fulger încremenit" (I, 188) sau la Napoleon (privire scrutătoare, privire rapidă) (*Napoleon*, 1830, I, 148).

În simultaneitatea acestor atribute, Peciorin, Vadim, Arbenin, Napoleon se definesc ca oameni ai timpului („герой времени"), cuceritori prin faptă (Vadim, Napoleon), luciditate a gîndirii (Peciorin) sau prin iubire (Arbenin), dar și ca oameni în afara timpului. Aceste două ipostaze transpar în fiecare detaliu al portretului lui Peciorin (mersul, ținuta corpului, forma și mișcarea mîinii, coloritul feței și al părului, modul de a vorbi), din succesiunea rapidă și, aparent, nemotivată a stărilor sufletești contradictorii sau a stărilor de energie și slăbiciune a organismului, din trecerea, fără perioade de adaptare, de la viața încremenită, în automatisme, a saloanelor, la viața

liberă de nomad („кочевая жизнь") al stepelor și munților sălbatici. Toate aceste amănunte sînt expresia unui interior care reunește „doi oameni într-unul", două atitudini de viață într-o singură ființă : „În mine sînt doi oameni : unul trăiește în adevăratul sens al cuvîntului, al doilea cugetă și îl judecă pe celălalt" (trad. Al. Philippide)

Viața și reflexul ei obiectivat în conștiință au același sediu și sînt de nedespărțit, pentru că în măsura în care tind să se anihileze ele se și creează una pe cealaltă. Rîsul interior al lui Peciorin, indiferența lui afectată, exteriorizate în privirea cercetătoare și străină, ne dezvăluie în ce măsură este autentică ființa lui și a altora, demască sclavajul, imitația, renunțarea la timpul individual pentru timpul tuturor (scenele cu prințesa Mary și cu Grușnițki), în timp ce surîsul și abandonul gurii lui de copil ne vorbesc despre atașamentul față de viață, de acceptarea acesteia în simplitate și puritate (scenele cu Bela și Vera). Contradicția *ochi-buze* ne apare, astfel, nu ca o contradicție esențială ci funcțională. Este, poate, și motivul pentru care în unele contexte gura (surîsul) împrumută din luciditatea și vagul ochilor (surîsul străin și dureros al Tamarei, surîsul de un nedefinit vaporos, de o pură spiritualitate a apariției feminine din fragmentul *Ștoss*). Pentru că *surîsul*, prin atributul lui fundamental „copilărescul", trimite la trecut și eternitate, el va putea fi înlocuit printr-un element de o natură mai abstractă, dar care se manifestă în timp : *sunetul* („звук"), cu variantele lui *melodia* și *cîntecul*.

Investit cu puterea de a evoca trecutul, sunetul însuși intră în trecut și devine amintire a sunetului. Prin această dublă proiectare a sunetului în timp se creează un spațiu de reverberație care transformă captivitatea memoriei în libertate, în libertate a reveriei ce-și construiește patria ideală din realități prezente sau trecute. Prin aburul timpului, obiectele pămîntului încep să semnifice patria ideală, patria sufletului, în care ființa, eliberată de orgoliile cunoașterii și puterii, își găsește o nouă formă de libertate : aceea a prezentului, încorporînd toate caracterele amintirii.

III. 3. Patria sufletului

Întoarcerea spre trecut, călătoria în timp prin memorie este una din formele esențiale ale existenței conștiinței lermontoviene. Această călătorie reprezintă mișcarea însăși a sufletului în căutarea originilor sale, a unei condiții și patrii pierdute, pe care poetul o numește „patrie sfîntă", „pămînt natal", „rai", „casa mea".

Presimțirea și reprezentarea acestei patrii a sufletului va provoca stări de extaz, în care ființa, desprinsă de ceilalți poli de atracție (tentația cunoașterii și puterii, legitatea speciei), se-ntoarce către Spirit într-o mișcare blînd ascensională, diferită de zborul brusc, fulgerător al separației demonice. În această stare de extaz, eul se umple de fiecare amănunt al universului pe care-l simte ca spațiu al intimității (casă, cămin), umplînd, la rîndu-i, cu prezența sa, fiecare colțișor al acestuia:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

Mi-e casa pretutindeni unde-i cer
Și muzici blînde cîntă. Tot ce-i viață
Respiră aici în voie iar poetul,
Și-avîntă gîndul liber spre tării

Opoziția dintre exterior și interior (menținută într-o dialectică a unității contrariilor în cadrul temei demonismului) fiind abolită, omul este, se face asimilat Universului

și timpului în transcendența lor. Astfel, comunicarea microcosmosului și macrocosmosului prilejuiește anularea timpului, mai exact, aducerea timpului și spațiului în punctul de armonie zero spre care se îndreaptă dorința de evadare a sufletului.

Prilejuită de nostalgia armoniei verticalității, de sentimentul congenialității sufletului cu universul, evadarea va fi înțeleasă ca o călătorie în sine:

> И *мысль о вечности, как* великан,
> Ум человека поражает вдруг,
> . . . .
> Каждый звук вселенной, каждый час
> Страданья или радости для нас
> Становится понятен, и себе
> *Отчет мы можем дать в своей судьбе.*

> Și cugetul, pe dată ți-l strivește
> Al veșniciei gînd, ca un titan.
> Orice zvon din marea armonie,
> Orice minut de chin sau bucurie
> Se face înțeles, și noi putem
> Mai clar atunci destinul să-l vedem.

a cărei traiectorie atinge zone de pură spiritualitate și angelism, precum și spații ale psihismului primitiv și imediatului originar.

Această situație conferă imaginii *patria sufletului* semnificații diverse pe care le putem grupa în patru mari unități: spațiu supraterestru, tărîm al sfintei purități („небо — cer, „рай" — rai); spațiu al comuniunii cu altul („сосед" — vecin) în frăție („братство") și iubire („любовь"); tărîm al supremei irealități, al visului în moarte prin comuniune cu elementele primordiale („холод" — răceală și „покой" — liniște); spațiu al candorii și simplității („божий мир" — lumea lui dumnezeu).

Călătoria spre aceste spații este un act de purificare, de găsire a eului profund, tradus de Lermontov într-o bogată simbolistică a mișcării și luminii, care, indiferent de domeniul de extragere a imaginatului, se înscrie într-un unic perimetru de semnificație: desprindere lină (plecare

sau întoarcere, ascensiune sau cufundare) și posibil punct de sosire (lumină, transparență, liniște).

Dezvoltarea acestei semnificații într-o adevărată constelație de variante este, în mare parte, susținută de polisemantismul unui motiv central — motivul muzicii, cu variantele: cîntec, sunet, melodie. Afirmația se bazează pe constatarea că percepțiile auditive sînt, semantic, cele mai active, nu în sensul frecvenței lor deosebite, ci din punctul de vedere al forței lor de iradiație și potenței lor de a structura materialul poetic la toate nivelele textului. Împrejurarea se explică prin însuși faptul că poetul este o natură, prin excelență, muzicală, deși virtuțile plastice (impunîndu-se mai evident celor avizați asupra activității lui de pictor și desenator) par să pledeze pentru o altă definiție a imaginației lui. O lectură de ansamblu a liricii poemelor (dacă nu și a romanului *Un erou al timpului nostru*) confirmă opinia mai multor exegeți[1] conform căreia muzicalitatea relevă caracteristica esențială a muzei lermontoviene, muzica fiind principalul izvor de impresii, elementul care-i stăpînește obsedant conștiința.

În însemnările poetului s-a găsit o notă, inclusă în *Jurnal* la Nr. 2: „Muzica inimii mele e discordantă acum. Nu pot stoarce pianului sau viorii un sunet ca să nu-mi irite auzul" (I, 379). Din această notă, precum și din mărturiile contemporanilor, aflăm că, pe lîngă darul poetic și de pictor, Lermontov era înzestrat cu o mare sensibilitate muzicală (cînta la pian, vioară și flaut, era un bun interpret vocal, compunea). Muzica nu era pentru el doar un mod de petrecere a timpului și de afirmare în saloanele pe care le frecventa. Prin muzică, precum prin poezie sau desen, Lermontov se caută și se exprimă, încearcă să prindă chipul lumii risipit în atîtea oglinzi și sunete. Aceste căutări și încercări își trimit ecoul în poezie, a cărei imagistică și melodică reușește să realizeze marele vis al romanticilor de a surprinde lumea nu numai în aspectele

---

[1] L. Semenov, *Očerk poezii Lermontova*, Harkov, 1912; P. Kudreavțev, *Poet duševnyh dissonansov*, Kerson, 1915; B. Eichenbaum, *op. cit.*; P. Bițilli, *Etjudy o russkoj poezii*, Praga, 1925; V. I. Cicerov, *Lermontov i pesnja*, în *Sbornik statej*, pod redakției N. A. Glagoleva, Moscova, 1941; B. Glovațki, *Lermontova i muzyka*, Moscova, 1964.

ei vizibile, clare, ci și în muzicalitatea ei, de a exprima intimitatea mobilă a sufletului, caracterul vag și instabil al stărilor afective pure. Datorăm acestei sensibilități muzicale a poetului și propensiunea majorității imaginilor poeziei sale spre ceea ce Gilbert Durand numește „structură a armonizării" [2], structură, care, după același autor, are funcția esențială de a „împăca contrariile și de a stăpîni totodată fuga existențială a timpului" [3]. Această structurare a imaginii lermontoviene sub regimul acordului viu, a armonizării în sintonie este pusă în evidență de prezența muzicii ca motiv precum și de numeroasele titluri de poezii care trimit la muzică : *Romanță*, 1829, *Cîntec*, 1829, *Cîntec gruzin*, 1829, *Melodii ebraice*, 1830, *Cîntec rusesc*, 1831, *Cîntec*, 1831, *Romanță*, 1832, *Sonuri*, 1831 etc.

Eroii lui Lermontov cîntă (Tamara, Bela, Gruzina, necunoscuta din *Taman*) sau sînt sub influența nemijlocită a muzicii (Peciorin, în *Taman* și *Bela*, Tamara, Demonul) prin care li se deschide o întreagă lume a comuniunii prin iubire. Lermontov n-ar putea spune ca Schopenhauer că muzica exprimă esența lumii mai mult ca sentimentul iubirii, pentru că la el muzica și iubirea fuzionează într-o ultimă și veșnică stare a conștiinței. Această fuziune este prilejuită de persistența amintirii cîntecului auzit la trei ani. Dulceața glasului matern ca atare, precum și sunetul muzicii, au impresionat în egală măsură sensibilitatea copilului.

Atenția de care se bucură modulația vocii umane, îndeosebi cea feminină, este pusă în evidență de numeroase pasaje care-i descriu acțiunea asupra eroilor sau asupra poetului însuși. Vocea Verei, de exemplu, este depozitarea unei mari puteri de seducție : „Un fior de mult uitat îmi trecu prin vine la auzul glasului drag" (*Un erou al timpului nostru*). Glasul femeii, care prelungește trecutul ca un ecou și umple tăcerea prezentului cu murmurul vieții de dinainte de naștere, anulează timpul, inițiază o stare de sublimare și extaz :

---

[2] Vezi Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed: „Univers", București, 1977, p. 442.
[3] *Ibidem*, p. 432–433.

И *голос* душу проникает,
Какъ вспоминанье лучших дней.

Și vocea sufletu-ți pătrunde
Ca dulci și blînde amintiri.

(*trad. Victor Tulbure*)

Moartea mamei în anul care a lăsat amintirea cîntecului se adaugă acestei impresii melodice ca eveniment care a marcat vizibil psihologia lermontoviană[4]. Emoția muzicală a copilăriei, strîns legată de pierderea mamei, prilejuiește poetului una din cele mai frumoase interpretări poetice ale mitului sufletului (*Îngerul*, 1831), hotărîtoare pentru cadrul semantic în care se va dezvolta imagimea „patriei eterne". Împrejurările biografice amintite, precum și sensibilitatea muzicală a poetului hotărăsc expresia acestei imagini, în care cuvîntul pronunțat sau cîntat absoarbe percepțiile vizuale, motrice, tactile, convertindu-le în sunet.

Pînă la asimilarea lor în imaginea *îngerului—maternitate—geneză*, din poezia *Înger*, fragmentele universului sensibil (cîntecul de leagăn, glasul, ochii, moartea mamei) primesc diverse obiectivări poetice în evidentă propensiune spre un polisemantism, reunind: zborul, lumina, frumusețea, angelicul, căldura. În variantele din 1829 și 1830, elementele constitutive ale acestei imagini (cînte-

[4] Aproape că nu există lucrare, în versuri, sau proză, care să nu amintească despre moartea mamei sau de un copil rămas orfan la vîrsta la care însuși poetul și-a pierdut mama (Iurii din drama *Un om straniu*, Arbenin din drama *Mascarada*, Sașka din poemul cu același nume). Este interesant de observat că experiențe similare (pierderea mamei, iubitei sau surorii) au declanșat la poeți din epoci diferite (Novalis, Brentano, Moritz, Tiek, Lermontov, Mallarmé) aceeași structurare a imaginarului în care percepțiile audio-fonice devin dublete compensatorii ale lumii, fiind la rîndul lor dublate de potențialul de abstracție pe care-l vehiculează: sfințenie, patrie primordială, etern feminin. Faptul a fost consemnat de numeroase lucrări de istoria artei, tipologie a imaginarului, poetică, stilistică. Acestea au ridicat și lăsat deschise următoarele probleme-întrebări: sînt aceste analogii un argument în sprijinul ipotezei că „există o realitate identică și universală a imaginarului" (vezi Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 471), sînt ele motivate de o anume tipologie psihologică sau ele pot, eventual, pleda pentru ideea că tot ce ni se întîmplă ține de o simbolică ontologică pe care doar arta o poate descifra?

cul, aspirația spre frumusețe, moartea mamei) se caută, se oglindesc reciproc în comparații :

Головка та ничем не изгнана,
Как некий сон младенческих ночей
Или *как песня матери своей.*

Și chipul tău iubit trăiește-n mine
Ca fericite vise-ale pruncici
Ca blîndul mamei cîntec.

sau își transmit atribute :

В *младенческих летах я мать потерял,*
Но мнится, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне *памятный глас.*

Pe mama eu încă de mic o pierdui.
Dar parcă-n roșiaticul serilor ceas,
Prieten, din stepă, îngînă un glas.

(*trad. Veronica Porumbacu*)

Asociația sunet—seară—pruncie din textele citate, prefigurează *melodia nocturnă*, motivul genezei din poezia *Înger*. Această melodie este complementară unui fel de ozon cosmic, cu atributele luminii dulci și vaporoase, transparenței și strălucirii calme, în care este plasată imaginea angelizată a mamei. Substanță a sufletului și sălaș al spiritului, acest aer eterat purifică, dar puritatea pe care el o conferă este o puritate caldă, căldura fiind o emanație a maternității surprinsă în gestul esențial de îmbrățișare, ținere la sîn :

Он душу младую *в объятиях нес*

Ducea (...)
Un suflet în brațele sale

Puritate caldă este și „cîntecul murmurat" al îngerului, care sugerează cîntecul de leagăn și repetă mișcarea de cuprindere a brațelor :

И *месяц*, и *звезды*, и *тучи* толпой
Внимали той *песне святой*.

Şi lună şi stele, şi norii pe vînt
Uimiţi ascultau acel cînt.

(*trad. H. Grămescu*)

Plasat pe fundalul unui trecut fără de începuturi, cîntecul matern deschide orizonturi nemărginite spre lumea stelelor, spre răsăritul obscur al copilăriei. Din această lume în care, esenţializate în sunet, toate lucrurile îşi dau mîna pe marea harfă a timpului, în care cuvîntul şi muzica se cheamă, îşi răspund, se substituie, se contopesc în veşnică înrudire, pleacă spre pămînt îngerii — purtătorii sufletelor. Medierea angelică apare aici ca semn al transcendenţei, dar şi ca iniţiere a unui compromis între pămînt şi cer:

Он душу младую в объятиях нес
Для *мира печали и слез*.

Ducea către lumea aceasta de jale
Un suflet în braţele sale.

(*trad. H. Grămescu*)

Plecarea spre pămînt şi întîlnirea cu pămîntul este întrupare a Spiritului şi Iubirii universale, apariţie a formei, al cărei mod de fiinţare va fi încercarea întru durere dar şi năzuinţa recuceririi sfinţeniei pierdute:

И долго на свете *томилась она*
Желанием чудным полна.

Şi vreme-ndelungă, prin lume, cu dor
Tînji într-un chin arzător.

Prin această întrupare, lumea mamei dispărute, sălaşul supremei Graţii, se află în permanent contact cu lumea pămîntului, exilul sufletului-fiu. De aici rugăciunea laică lermontoviană (*Rugăciune*, *Nu-mi face vină, Doamne*), nevoia constantă a poetului de a uni lumea cu evlavia, credinţa că natura şi sufletul, existenţa şi ideea sînt în

contact chiar acolo unde par a se despărți. În această uniune poetul regăsește cîntecul de leagăn matern, starea de securitate și armonie a inconștienței din timpul „прежде" — înainte, anterior audiției cîntecului de leagăn și morții mamei. Acesta este timpul de armonie zero, marcat de îmbrățișare și plutire, de legănatul brațelor materne și brațelor universului.

Pentru a-l realiza Lermontov supune cuvintele unui intens proces de deconcretizare (proces impus de însăși folosirea imaginii arhetipale a îngerului), plasează momentul genezei :

Ducea către lumea aceasta de jale
Un suflet în brațele sale

și timpul existențial :

Și vreme-ndelungă, prin lume, cu dor
Tînji într-un chin arzător.

într-o sintaxă a sincroniei și repetiției. Fraza poetică lipsită de variații intonaționale și de raporturi de subordonare, adevărată curgere în care mutațiile sintactice se adaugă una alteia (prin juxtapunere sau prin intermediul lui *și* emfatic), traduce o ambianță de voluptate și fericire, reabilitează feminitatea. Acest mod de combinare a cuvintelor este activ nu numai la nivelul strofei, el structurează corpul întregii poezii care lasă senzația unei melodii neîntrerupte, legănătoare. Impresia melodică produsă de cîntecul mamei susține și structura fonică a poeziilor *Cîntec de leagăn căzăcesc*, *Izmail-Bei*, *Îmi port, pustiu*, *Rusalka*.

Tainic și misterios, vorbind despre necunoscut („чудный") și necuprins, atît de aproape de tăcere sau murmur : „и тихую песню он пел", cîntecul de leagăn rămîne principalul izvor al impresiei muzicale, cuvintele însoțindu-l sau identificîndu-se cu el în ecoul primitiv al lumii. Sub acțiunea acestui cîntec murmurat cuvintele își pierd funcția nominativă, dar își păstrează virtuțile sonore, puterea lor de a sugera inexprimabilul :

Есть речи-значенье
Темно иль ничтожно !
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Sînt vorbe care
Faţă au ascunsă ! —
Fără tulburare
Nu le-ascultăm însă.

(*trad. Ion Brad*)

Că Lermontov a fost conştient de valoarea simbolică a cuvîntului în sine, considerat ca unitate fonică, se poate vedea şi din acest pasaj dintr-o scrisoare : „(...) vraiment on devrait en écrivant mettre des notes au-dessus des mots" [5]. Este evident aici raportul dintre poet şi cuvînt, modalitatea lermontoviană de abordare a limbii care a generat o „poezie în care raportul semnificant-semnificat tinde spre o hipertrofiere a rolului laturii materiale a cuvîntului" [6].

Datorită acestei tendinţe „lirica melodică" lermontoviană, în accepţia lui B. Eichenbaum, va converti orice fel de percepţii în percepţii auditive, va transforma structurile solide ale realului în structuri difuze, muzicale, realizînd ceea ce Carlos Bousoño şi D. Alonso numesc „imagini ale semnificantului" [7] (*Sonuri*, *Rusalka*, *Sînt vorbe*). Transferul este posibil atunci cînd intervin chipuri de fiinţe care-şi păstrează natura angelică în timpul şederii pe pămînt (copilul, femeia), obiecte care produc muzica (harfa, fluierul, clopotul), sau elemente legate de zbor (aripa).

În poezia *Sonuri* sufletul, aflat sub puterea atotstăpînitoare a muzicii, este purtat spre trecut care ia chipul femeii iubite. Fie ea Varvara Lopuhina, căreia poetul îi face două portrete, semnificative pentru apropierea lor de

---

[5] M. I. Lermontov, *op. cit.*, IV, p. 420.

[6] B. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 8 ; V. Jirmunski, *Voprosy teorii literatury*, Leningrad, 1928, p. 93.

[7] Vezi Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Ed. „Univers", Bucureşti, 1975, trad. Ileana Georgescu, studiu introductiv de Mircea Martin, p. 201 ; D. Alonso, *Poezie spaniolă*, Ed. „Univers", 1977, traducere şi prefaţă de Sorin Mărculescu, p. 257.

imaginea Graţiei-Înger (unul în stilul madonelor lui Rafael, celălalt, de o sobrietate monahală), sau altă femeie, ea, Iubita, este ecoul raiului, un semn al Sfîntului Departe (spaţial şi temporal):

> Кто скажет мне, что *звук ее речей*
> Не *отголосок рая*?
>
> Au cine-mi poate spune glasul ei
> Că nu-i al raiului ecou?
>
> (*trad. Aurel Covaci*)

Glasul, ochii iubitei sînt percepute ca aluzii la patria pierdută, la un tărîm celest. De aceea, pentru a o numi poetul foloseşte atribute al căror sens tinde spre dominanta „pur", „ceresc": „дева небесная" (fecioară a cerului), „дева чудная" (fecioară miraculoasă), „райская дева" (fecioară a raiului), „дивная простота" (simplitate divină).

În contextul acesta al construirii imaginii purităţii din realităţi ale lumii, accesului la puritate prin sunet (glas, cuvinte, cîntec, melodie) i se adaugă mişcarea ascendentă a privirii.

Privirea atrage în cîmpul semantic al purităţii adjectivele de culoare şi de expresie. Izomorfismul albastrului, auriului, luminosului cu melodia nocturnă (puritatea) este întărit de comparaţia ochilor cu *stelele*, stelele, la rîndul lor, aflîndu-se într-un paralelism de identitate cu cerul în poezia *Cer şi stele*:

> Их луч небес, и, как в родных краях,
> Они *блеснут звездами* в небесах.
>
> Lumina lor e-a cerului. Şi, stele,
> Vor străluci-n tării ca pe pămînt.

În poezia *Steaua* această identitate subînţeleasă introduce verbul zborului. Ascensiunea („лечу к"— zbor spre) în cazul acesta constituie călătoria în timp, tentativa de stăpînire a primejdiilor timpului prin Iubire şi Întoarcere spre copilărie.

Aceeaşi schemă a înălţării (purificării), cu semnificaţie similară, o regăsim în contemplarea *zborului şoimilor* (*Doi*

șoimi, 1829, *Dorința*, 1831) sau a *înălțimilor muntoase*. Eroii lermontovieni frecventează înălțimile cu sentimentul suveranității, desprinderii mîndre și orgolioase (*Demonul*, *Izmail-bei*, *Un erou al timpului nostru*) dar și cu dorința de întoarcere în copilărie (*Primiți salutul meu*, 1832, *Caucazul*, 1830). Semnatica simbolicii muntelui se va grupa, deci, în jurul a doi centri de atracție: *separare* și *comuniune* în puritate și simplitate.

Din asimilarea înălțimii cu puterea și suveranitatea se naște antropomorfismul imaginii muntelui (*Disputa*), prezentat cu atributele voinicului din eposul popular rus: „сторожевые великаны" (uriași de pază). Această asociere poate fi privită ca o unificare a spațiului copilăriei. Caucazul, leagăn al anilor dintîi: „Primiți salutul meu, o munți albaștri — ai Caucazului! Căci voi mi-ați legănat copilăria pe crestele sălbatice, voi m-ați purtat și m-ați înveșmîntat în nori de-argint și m-ați deprins cu cerul și tăria" (trad. Victor Tulbure) este asimilat stepei, cu moșia bunicii, unde poetul a ascultat de la oamenii din popor bîline și povești. Asimilare favorizată și de amintirea mamei (*Caucazul*) care conferă purității virile și suverane a piscurilor căldura cuprinderii: „m-ați legănat", și sfințenia jertfelnicului: munții sînt „altare-ale naturii" („престолы природы") sau fumegă ca niște altare („курилися как алтари"). Fumul și aburul dau profunzime luminii și strălucirii pe care o emană muntele în culoare: albastru („синие горы"), alb („снеговые хребты"), diamantin („алмазные грани"), roz sau auriu („златые цепи", „светло-лиловые хребты") și în liniște divină („гордый мир"), așa cum lacrima îndulcește strălucirea ochilor, iar depărtarea în timp aduce reveria.

Atragerea tot mai insistentă a elementului feminin în cîmpul de semnificație a imaginii „patria eternă" deplasează sensul purității dinspre componenta ei „desprindere", „separare", „angelism", spre „comuniune", dinspre „zbor", spre „cuprindere" și „lunecare". Această a doua ipostază semantică a „purității" este chemată de un alt moment privilegiat din viața poetului. Există în amintirile lui un ceas al înserării care a concentrat în el întîlnirea și despărțirea, lacrima și sărutul. Impresia acestui moment va fi agentul unificator al *sunetului* (glasului), *lacrimii* și *sărutului*

într-o variantă a imaginii „patria eternă" care vizează mişcarea de adaptare prin „vecinătate" frăţie şi iubire. Pentru că viaţa este marcată de efortul rememorării melodiei divine iar lacrima şi sărutul sînt resimţite ca un acces la divinitate viaţa se măsoară în lacrimă şi sărut.:

Поцелуями прежде *считал*
Я счастливую *жизнь* мою
. . . .
Я слезами когда-то *считал*
Я мятежную *жизнь* мою.

Număram săruturi odinioară,
Şi-mi părea că-s un rai pămîntesc
. . . .
Şi ţineam după lacrimi socoată,
Mă voiam în furtună pribeag.

Fluiditatea lacrimii, legătura ei cu apa, element legănător prin excelenţă, trimite la muzică, la izomorfismul lacrimii (apei) cu melodia şi a melodiei cu sărutul, identificat cu lacrima în acţiuni similare („număram cu săruturi", „număram cu lacrimi"). Acest izomorfism îşi găseşte expresia în comparaţii simple de tipul:

Она поет и *звуки тают*
Как *поцелуи* на устах

Ca un sărut răsună-n aer
Dezmierdătoru-ţi glas

sau în comparaţii de dublă identificare (lacrimă-sunet, sunet-lacrimă).

Pentru eroul lermontovian cîntecul devine o temă de efuziune, lumina lui. Întemniţat într-o mănăstire (*Mtzîri*, *Demonul*), închisoare (*Vecinul*, *Vecina*), castel (*Lituana*) sau în propria-i măreţie şi singurătate (*Melodii ebraice*, *Cavaler captiv*, *Demonul*), el aude în cîntec chemarea ţării natale, a timpului şi oamenilor de care este despărţit prin ziduri înalte de întuneric. Nostalgic şi mis terios, cîntecul are o acţiune consolatoare, tradusă în lacrimi;

Я слушаю-и в мрачной тишине
Твои *напевы раздаются*.
О чем они ? Не знаю-но тоской
Исполнены-и *звуки* чередой
Как *слезы* друг за другом *льются*.

In liniștea întunecată aud
Cum cîntul tău, încetișor răsună
Ce-o fi — nu știu ! Dar de durere-i plin
Și sunetele se alungă, lin,
Ca lacrime ce pe obraz se-adună

(*trad. Virgil Teodorescu*)

Ecoul lui, ajuns în partea cealaltă a zidului despărțitor, se cufundă în liniștea lacrimii care repetă mișcarea fluidă a sunetelor :

И кровь кипит-и *слезы* из очей
Как *звуки* друг за другом льются

Mi-e mintea plină de dorinți și chin
Și sîngele fierbinte. Lacrimi, lin,
Ca sunetele, pe obraz coboară.

Avem aici una din cele mai subtile și muzicale imagini lermontoviene care egalează în putere de sugestie cunoscutele metafore absolute : *pînza, frunza, deșertul*.

Apariția lacrimii este efectul consolator al cîntecului (luminii) asupra celui care se roagă (*Rugăciune*) sau asupra celui ce-și strigă solitudinea în fața divinității și oamenilor (*Melodii ebraice, Demonul*). Strigătul și rugăciunea (invocare a luminii, gest ascensional) sînt însoțite în *Melodii ebraice* de imaginea cîntecului-harfă de aur („вот арфа золотая"), care prin analogia subînțeleasă aripă-harfă, aduce în text vocabularul specific temei angelismului : „rai,, "înger", „aripă", „auriu" :

Вот *арфа золотая* :
Пускай персты твои, промчавшися по ней,
П*робудят* в струнах *звуки рая*

Fă-ţi arfa să răsune :
Mingîietoarea-ţi mînă să trezească iar
Cereştile cîntări pe strune

(*trad. Marcel Breslaşu*)

„Sunetul înaripat al harfei" şi „Zborul tainic de îngeri", producătoare de armonie şi linişte, traduc aceeaşi temă a recuperării patriei pierdute. Dar vecinătatea cu „слезы" (lacrimi) şi „надежды" (nădejdi) le conferă pe lîngă sensul ascedenţei spre celest şi pe cel de scufundare, de dizolvare. Nu mai are loc o separare de terestru pentru ceresc, ci o reciprocă oglindire şi cuprindere a două realităţi de aceeaşi natură, a lui *eu* şi *tu*, prinşi în raporturi sintactice de inversare şi repetiţie, în care verbul intră deopotrivă cu sensul lui activ şi pasiv. Acest proces aglutinant, de lipire şi dizolvare a unei realităţi în alta, este surprins în metafore de dublă identificare (sunete-lacrimi, lacrimi-sunete) sau în verbe care traduc trecerea, lunecarea : „тают" (se topesc), „льются" (curg), „раздаются" (răsună). Repetarea situaţiei în care sînt prinşi subiecţii (eu) şi (tu) din poezia *Vecinul*

1. Я *слушаю*
И *слезы* из очей,
Как *звуки*, друг за другом
льются

2. Твои *напевы раздаются*
И *звуки* чередой,
Как слезы, тихо *льются*,
льются

1. În liniştea întunecoasă-aud

Lacrimi, lin,
Ca sunetele pe obraz coboară

2. Cum cîntul tău, încetişor,
răsună
Şi sunetele se alungă lin
Ca lacrime ce pe obraz se-adună.

este expresia comuniunii pînă la identificare, surprinsă şi în verbul „люблю" (te iubesc) :

Кто б ни был ты, печальный *мой сосед*,
Люблю тебя.

Oricine-ai fi tu, tristul meu vecin,
Iubesc în tine anii mei senini.

(*trad. Virgil Teodorescu*)

Avem aici o variantă a metaforei ecoului și oglinzii pe care Lermontov o va folosi pentru a dezvolta cel de al treilea sens al imaginii „patria eternă" care nu va fi legat atît de purificare, cît de fluiditatea dorinței și de întoarcerea la primordial. Acest sens al căutării (călătoriei) traduce dorința de contopire cu natura, care cheamă prin mișcarea balansat hipnotică a apei (*Trestia*, 1832, *Dorința*, 1831, *Rusalka*, 1832—1836, *Mtzîri*, 1839, *Tamara*, 1841, *Crăiasa apelor*, 1841), norilor (*Norii*, 1837) și lanurilor (*Cînd dă-n tumult*, 1837).

Sutele de voci ale naturii au o existență simbolică precum existența naturii însăși. Ele par a veni din depărtare, iar ecoul și reverberația le amplifică, unindu-le în murmurul veșnic al lumii : trestia cîntă despre existența ei trecută (*Trestia*), rîul care vine din țări îndepărtate spune o poveste tainică (*Cînd dă-n tumult*), viscolul cîntă acompaniat de clopot (*Cîntec rusesc*), vîntul mișcă strunele unei harfe uriașe care poate întoarce timpul (*Ultimul fiu al libertății*), păsările cîntă despre zîna apelor (*Frunza*). În acest murmur stă ascuns însuși sufletul lumii pe care Lermontov îl percepe și transmite cu o frăgezime și simplitate a simțirii și expresiei, comparabile doar cu firescul și profunzimea goetheană din „poeziile ocazionale" sau din „cîntecele naturii", incluse în *Faust*. Întîlnirea cu marele geniu al poeziei germane prin Goethe și Schiller (direct sau prin interpretările libere ale lui Jukovski) nu este doar întîlnire de structuri congeniale ci și receptare conștientă de către poetul rus a unor structuri lirice (ritmice, melodice, strofice) despre care vom vorbi mai tîrziu.

Avînd un sentiment atît de intim al mișcărilor esențiale de semnificație cosmică, Lermontov nu va folosi elementele naturii pentru a construi alegorii sau tablouri, studii de peisaj. Pentru că natura însăși este pentru el o mare metaforă a vieții, poetul va încerca să surprindă semnificațiile acestei metafore în diferitele chipuri prin care natura i se arată. Îl vor interesa, îndeosebi, elementele mobile ale peisajului, elementele producătoare de unde, sunet, variații de lumină, formă, densitate. Dintre acestea un loc privilegiat îl ocupă apa și norii.

Adîncul tăcut, suprafața generatoare de mișcare și sunet conferă apei puteri enigmatice și mister, pe care poezia

lumii le-a tradus în mitul peştelui-sirenă. Lermontov n-a putut trece pe lîngă acest motiv tradiţional al poeziei, mai întîi pentru că, structural, este un om al stărilor de tranziţie, o sensibilitate atrasă de mobil şi fluid, apoi, pentru că în creaţia populară rusă, pe care a cunoscut-o şi preţuit-o, motivul este unul din cele cu frecvenţă remarcabilă. Că motivul peştelui-sirenă nu este simplu accesoriu romantic ci componentă esenţială a gîndirii poetice lermontoviene, ne-o demonstrează însăşi frecvenţa lui ridicată (*Frunza*, *Rusalka*, *Crăiasa apelor*, *Tamara*, *Mtzîri*, *Taman*).

Mişcarea legănătoare a apei fiind identificată în sensibilitatea poetului cu îmbrăţişarea şi cîntecul de leagăn matern, motivul peştelui-sirenă va fi dezvoltat în constelaţia semantică a *melodiei nocturne*. Frumuseţea şi puterile demonice ale apei nu vor avea, deci, o semnificaţie malefică (excluzînd situaţia din *Tamara*), ci vor fi simboluri ale unui spaţiu paradisiac la care se accede prin uitare şi cufundare în psihism primitiv. Oprirea vrăjită a privirii pe suprafaţa mişcătoare a apei, precum şi pătrunderea ei în adîncuri răpeşte puterea de determinaţiune, cufundă conştiinţa în acele stări de trăire pură în care omul percepe viaţa şi misterul naturii şi, în uitarea de sine, este tentat să adere la ea. Cîntecul apei cheamă la renunţare, la o existenţă netulburată de gînd sau simţire :

Дитя мое,
Останься здесь со мной :
В воде привольное житье
И *холод* и *покой*.

Copilul meu,
Cu mine-aici să stai,
În apă viaţa-i vis mereu,
Răcoare, tihnă ai.

(*trad. G. Lesnea*)

Obosit de „arşiţa vieţii", omul poate asculta chemările răcorii şi liniştii („холод и покой"), dar le simte străine, pentru că, prin conştiinţă, şi-a depăşit condiţia naturală şi s-a raliat unei lumi pe care singur şi-a creat-o. Prilej de mîndrie şi nefericire pentru eroul lermontovian. Căci mîndru

de puterile sale, pe care le simte egale cu cele ale naturii, el nu și le poate exercita decît condamnîndu-se la înstrăinare și distrugere.

Iată de ce unitatea omului cu natura este percepută în planul posibilului, acolo unde se situează visul și mitul (*Mtziri*), dorința (*Dorința*) și uitarea (*Îmi port pustiu*).

Din întîlnirea dorinței de a accede la esențe (cufundarea în adîncuri) și a imposibilității actualizării acestei dorințe ia naștere o situație de pură irealitate, transpusă într-o atmosferă de sonoritate, de plenitudine incantatorie a misterului. Introducerea narativului în majoritatea poeziilor care dezvoltă motivul peștelui-sirenă a putut da unor exegeți impresia că se află în fața argumentului care le permite să caracterizeze perioada 1836—1841 ca perioadă realistă în creația lui Lermontov. În realitate, elementul narativ, are cu totul alte funcții aici.

Referirea la date ale lumii externe și obiectivarea acesteia în narativ este doar prilej de a face să vibreze nedefinitul interiorității, de a transmite stări de trăire pură (înstrăinare, nostalgie, tentația esențelor), de a supune limbajul unui proces de maximă sublimare și cristalizare. Subiectul, obiectul și predicatul narațiunii sînt în relații, deopotrivă, fictive și reale, din interacțiunea lor născîndu-se o ficțiune reală sau o irealitate mai veridică decît lumea — muzica. Așa se explică de ce, deși structurată pe un subiect clar, această poezie este pur lirică, cum remarca și Belinski[8], iar puterea ei formativă se îndreaptă spre virtuțile simbolice și muzicale ale limbajului considerat în sine. În *Rusalka* și *Tamara*, fragmente ale realului — tînărul mort, Tamara și victimele ei, rîul, norii, stînca, malurile — sînt prinse în raporturi simbolice multiple al căror sens este misterul cîntării și feminității. Acest sens se naște din folosirea savantă a succesiunii tipurilor de mișcare a elementelor naturale, prin crearea unor structuri ritmico-intonaționale inedite, prin desemnatizarea vocabularului. Cu alte cuvinte, narativul este supus aici unui puternic impuls de liricizare, activ la toate nivelele, dar manifest cu maximă forță la nivelul ritmico-intonațional.

---

[8] V. G. Belinski, *Stihotvorenija M. Lermontova*, *op. cit.*, IV, p. 517.

Mişcarea ritmico-intonaţională a textului devine reflex al mişcării originare a elementelor care se caracterizează prin monotonie, sugestii hipnotice, repetare şi dedublare. În consecinţă, ea va consta din succesiunea unor măsuri ritmice lungi şi monotone (amfibrahul sau anapestul) care antrenează sintaxa şi structura compoziţională în deplasări line, de sens ascendent, descendent şi circular. Fenomenul a fost observat şi comentat cu multă fineţe de B. Eichenbaum[9], care a găsit pentru a-l defini o expresie căreia analiza noastră îi datorează mult : „отраженная мелодика" (melodică reflectată), adică melodică generată de paralelismul : ritm, sintaxă, intonaţie. Paralelismul perfect între mişcarea ritmică şi cea intonaţională este susţinut de o gamă bogată de figuri eufonice la nivelul versului, strofei, poeziei în întregul ei (crearea dipodelor şi însoţirea acestora de rime interioare, plasarea ingambamentelor în aceeaşi poziţie în cadrul şirului ritmic sau sintactic, introducerea intonaţiei emfatice şi dezvoltarea unor lungi perioade sintactice, repetarea unor versuri şi a unor strofe etc.).

Efectul poetic al acestor măsuri ritmice este sporit de faptul că, fiind atît de rar folosite în poezia rusă[10], ele acţionează cu puterea elementului surpriză. Deşi folosite de V. A. Jukovski în primele două decenii ale secolului al XIX-lea pentru a traduce şi adapta texte din literatura romantică germană, în anii în care Lermontov scria *Îngerul* (1829) sau *Rusalka* (1836), amfibrahul şi anapestul erau încă resimţite ca incompatibile cu ritmul şi accentul fonic rusesc. Nici mai tîrziu aceste măsuri ritmice n-au devenit o obişnuinţă pentru poezia rusă care va apela la ele în perioadele de căutare a maximei poeticităţi şi de orientare

---

[9] B. E. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 95.

[10] În privinţa specificului prozodiei ruse vezi excelentele studii asupra teoriei versului, istoriei versificaţiei ruse şi versificaţiei în general, semnate de prestigioşi reprezentanţi ai şcolii formale ruse sau de alţi cercetători : V. Jirmunski, *Teorija stiha*, „Sov. pisatel", Leningrad, 1975 (volumul cuprinde lucrări şi articole scrise între anii 1921–1928) ; A. Belîi, *Simvolizm*, Moscova, 1910 ; D. G. Ginzburg, *O russkom stihoslozenii*, Pg. 1915 ; V. Briusov, *Nauka o stihe*, *Metrika i ritmika*, Moscova, 1919 ; B. V. Tomaşevsk *Russkoe stihoslozenije*, Pg. 1923 ; *O stihe*, Leningrad, 1929 ; *Stilistika i stihoslozenije*, Leningrad, 1959 ; B. Eichenbaum, *Melodika*, stiha, Peterburg 1922 ; G. Şengheli, *Tehnika stiha*, Moscova, 1960 ; V. E. Holşevnikov, *Osnovy stihovedenija. Russkoe stihoslozenije*, Leningrad, 1962.*i*

estetizantă (în așa-numita perioadă a „poeziei pure", pentru care reprezentativ ni se pare poetul F. I. Tiutcev, cunoscător și admirator al poeziei germane culte și populare, și în perioada simbolistă, din care reținem numele lui V. Briusov și A. Blok, amîndoi continuatori ai experienței lermontoviene în domeniul versificației).

În folosirea anapestului și amfibrahului, Lermontov a fost stimulat atît de contactul îndelungat cu poezia germană din care a și tradus[11] cît și de cunoașterea profundă a folclorului rus, dar este evident că această experiență vine în întîmpinarea unor căutări proprii de modelare și structurare a limbajului poetic care să transmită valori de semnificație de maximă esențialitate. Limba rusă, mlădiată și finisată de Pușkin în măsurile iambice și trohaice tradiționale, este supusă de Lermontov altor exigențe ritmice care-i conferă calități specifice limbilor romanice sau germanice, sporindu-i expresivitatea și muzicalitatea.

Putem spune că Lermontov obține efecte poetice printr-o dublă abatere : de la sistemul limbii și de la tradițiile poeziei ruse, amenințate de canonizare prin prestigiul creației pușkiniene. Dintre acestea, remarcabil ni se pare nu numai efectul de sporire a „forței și acuității" limbajului poetic, remarcat de B. Eichenbaum[12], ci și acela al sugerării unei pure irealități, al transmiterii misterului esențelor prin dublarea lumii aparențelor cu un univers inversat, din poeziile *Rusalka*, *Tamara* și din cîntecul peștișorului de aur din poemul *Mtzîri*.

Natura, indusă la un element aluziv care o rezumă (apa, norii), este prinsă într-un proces de dedublare și repetiție care o concentrează, transformînd-o într-o substanță intimă și de esență : spațiu primordial (al nașterii, în iubire și moarte). Dedublarea și repetiția se vor baza pe jocul de identități, pe multiplicarea lui Unu (reflectare, ecou, reverberație), pe alăturarea de realități incompatibile și crearea unei situații artificiale (plasarea construitului – palate,

---

[11] Lermontov a experimentat aceste măsuri ritmice în traduceri din Ziedlitz (*Das Geisterschiff*), Goethe (*Uber allen Gipfeln ist Ruh*), Heine (*Ein Fichtenbaum steht einsam*, *Sie liebten sich beide*), Schiller (*An Emma*, *Der Handschu*, *Das Kind in der Wiege*) etc.

[12] B. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 91.

construcţii — în universul virgin acvatic). Prin aceste procedee se dublează chiar simbolurile acvatice şi frecvenţa lor, fapt ce permite poetului să creeze timpul narativ al baladei în spaţiul liric al imaginii „patria eternă", să-i confere acesteia un caracter cumulativ extensiv (diferit de caracterul cumulativ intensiv al imaginii „fruct prematur, găunos şi searbăd" pe care am analizat-o într-un capitol anterior).

La realizarea acestui tip de imagine concură toate nivelele textului, dar este evidentă importanţa pe care o capătă nivelul ritmico-intonaţional. Succesiunea gradelor de intensitate, alternanţa dintre acumularea şi descărcarea tonusului intonaţional la distanţe lungi, posibilitatea de a modifica tonul nu numai pe silabele accentuate, ci şi pe silabele neaccentuate, cărora li se conferă durată, toate acestea fac din amfibrah şi anapest măsuri ideale pentru dezvoltarea metaforei acvatice (*Rusalka*, *Tamara*), a metaforei somnului (*Cîntecul peştişorului de aur*), precum şi pentru structurarea formelor liro-epice ale textelor amintite.

Poezia *Rusalka*, de pildă, se deschide printr-o mişcare largă, rotitoare pe orizontală:

Русалка *плыла* по реке голубой

Rusalca pe rîul albastru plutea

însoţită de o uşoară deplasare pe linie ascendentă:

И страралась она *доплеснуть до луны*
Серебристую пену волны.

Şi pînă la lună să-mproşte voind
A valului spumă de-argint,

(*trad. Ion Brad*)

Mişcarea lină, de plutire a sirenei este repetată de mişcarea norilor pe cer care, la rîndul ei, este reflectată (repetată) de oglinda apei:

И шумя и крутясь *колебала река*
Отраженные в ней облака

Și rîul vuind se ducea legănînd
Toți norii scăldîndu-i pe rînd.

Reciproca reflectare : mișcarea plutită a sirenei—plutirea norilor ; plutirea norilor—legănatul apei, creează un spațiu sferic al intimității și cuprinderii, răsturnat în adîncurile apei și dublat de imagini ale securității : casa, sărutul, somnul :

Там хрустальные есть *города* ;
И там *на подушке* из ярких песков
. . . .
Спит витязь (...)
И *в чело* и *в уста* мы в полуденный час
Целовали красавца не раз.

Cleștar sînt orașele, mii ;
Și-acolo pe pat de nisip sclipitor
. . . .
Îmi doarme-un viteaz
. . . .
Și-l sărutarăm în plină amiaz,
Pe frunte, pe buze, pe-obraz ;

Acestui șir de repetiții și dedublări i se adaugă o nouă inversare. Sirena cîntă și sunetul glasului ei se lovește de malurile înalte ale rîului care vibrează în ecou, așa cum norii se fac ecoul mișcărilor apei, iar apa oglindește mișcarea norilor pe cer :

И *пела* русалка-и *звук ее слов*
Долетал до крутых *берегов*.,

Cînta ea rusalka — și vorbele-n salt
Suiau pîn'la malul înalt.

Întreaga poezie ne apare astfel ca'o înșiruire, într-o sintaxă a inversării și repetiției, de imagini reflectînd o singură secvență : „русалка плыла" — rusalka plutea. Succesiunea aceasta de identități conferă imaginii fluiditate, irealitate și vag, îi permite să se dezvolte deopotrivă în sincronie

și diacronie, îi deplasează sensul de la concret și uman spre pură idealitate și inuman.

Divizarea versurilor în dipode, subliniate de prezența rimelor interne, și renunțarea la relații sintactice de subordonare creează acea monotonie muzicală sintactică și intonațională, despre care vorbeau D. Ginzburg și B. Eichenbaum[13], întregesc senzația de dizolvare și irealitate :

I	II
Русалка плыла	по реке голубой
Озаряема	полной луной

Rusalka pe rîul albastru plutea
Iar luna ardea peste ea.

I	II
И шумя и крутясь	колебала река
Отраженные	в ней облака

Și rîul vuind se ducea legănînd
Toți norii scăldîndu-i pe rînd.

Tonul blînd, fluiditatea frazelor melodice se prelungesc în ecourile dulci ale „rimelor lichide", cum le numește însuși Lermontov[14], în *-ой*, *-ей*, *-ю*, *-я*, repetate în rime interne, în formații triplete, ca în exemplul de mai sus : русалка-плыла-озаряема ; голубой-полной-луной ; шумя-крутясь-отраженные ; колебала-река-облака. Revenirea acelorași grupuri de sunete la intervale regulate în formații închise repetă, la nivelul versului și strofei, structura inelară a poeziei care, în ultima strofă, reia, aproape identic, primele două versuri din prima și, respectiv, a doua strofă :

I	II
Так пела русалка	над синей рекой
Полна	непонятной тоской

Așa peste rîul albastru plutea
Rusalka-n tristețea cea grea.

---

[13] D. G. Ginzburg, *op. cit.*, p. 132 și B. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 85.

[14] În poemul *Basme pentru copii* Lermontov își mărturisește preferința pentru aceste rime pe care le asociază cu „asonanțele triple".

I	II
И шумно катясь	колебала река
Отраженные	в ней облака

Și riul vuind se ducea legănind
Toți norii scăldindu-i pe rind.

Folosirea asonanțelor *a*, *u* și aliterațiilor *b*, *p*, *l* (ca și folosirea rimelor lichide și rimelor interne grupate în triplete) ne îndreptățesc să desluşim o valorificare conștientă a nuanțelor vocalelor și afinităților consoanelor, un punct de vedere modern asupra cuvîntului poetic considerat în sine. Apelul conștient și insistent la auditiv, în textul analizat, pregătește perceperea lăuntrică a multiplelor straturi de semnificații din care se constituie imaginea spațiului primordial. Cuvintele construiesc în vibrațiile lor asociative un spațiu continuu și rotund, intim, dar în același timp de o dulceață și puritate inumană, misterioasă. Rusalka, norii, cîntecul, malurile, tînărul adormit traduc misterul pur, magia mișcării legănate și feminității.

Aceeași convertire a realului în ireal și magic prin mișcări ample, legănate, care se dedublează și se inversează, ne întîmpină și în poezia *Tamara* (1841). Legătura imaginii apei cu fluiditatea dorinței fiind mai evidentă în această poezie, mitul peștelui-sirenă se dezvoltă într-un context narativ care subliniază ardența și demonia iubirii carnale, context care trimite aluziv la motivul Lorelay-Cleopatra.

În ceasul tîrziu al nopții, ceas adecvat cufundării și anulării, din vîrful unei stînei scăldate de valurile Terekului se aude glasul Tamarei. Regina iubirii cheamă călătorii cu glasul ei poruncitor și dulce într-un palat al promisiunilor și posibilelor. La auzul glasului vrăjit, dublat de legănarea dulce a apei și de lumina aurie a palatului, voința omenească eșuează, cade în puterea iubirii — demon devorator și răzbunător. Materialitatea densă a poeziei, ardența supraumană a pasiunii carnale:

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя
. . . .
Как будто в ту башню пустую

Сто юношей пылких и жён
Сошлися на свадьбу ночную,
На тризну больших похорон.

În pat de puf, cum se cuvine,
În haina de brocart și fir
. . . .
Ea-l aștepta pe musafir.
. . . .
De parcă-n turn o ceată mare
De fete și flăcăi nunteau,
Ori parcă după-o-nmormîntare,
În jurul mesei ospătau.

(*trad. Virgil Teodorescu*)

instaurează promisiunea și strigătul iubirii într-o imensitate golită de suflul vieții. Lumea reală : stînca, rîul, Tamara, interiorul palatului, își suspendă prezența pentru a lăsa loc solitudinii ființei umane pe care dragostea, închizînd-o în ea însăși, o imobilizează în moarte :

Сошлися на свадьбу ночную
На *тризну больших похорон.*

... o ceată mare
De fete și flăcăi nunteau,
Ori parcă, după-o-nmormîntare,
În jurul mesei ospătau.

Realul temporal al narativului (succesiune de gesturi și întîmplări) este anulat aici de reflectarea acestuia în veșnicul timp al valurilor și în melodia lor neîntreruptă. Timpul nou creat totalizează dragostea, devenirea și moartea :

Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну.

Val luneca peste val
Val alerga după val.

Liniștea somnolentă a naturii, murmurul ei armonios care cuprinde în moarte, vin să supradetermine valorificarea morții însăși ca promisiune a vieții și iubirii (după

ce viața și iubirea fuseseră promisiuni ale morții) : „свадьба — nunta = похороны — înmormîntarea :

Так *сладко* тот голос звучал,
Как будто *восторги свиданья*
И *ласки любви обещал*.

Și-atît de gingaș despărțirea
Suna în dulcele ei glas,
Ce parcă-ți da din nou iubirea
Pierdută, luîndu-și bun rămas.

(*trad. Virgil Teodorescu*)

Triada : cîntec, viață, moarte, readuce în prim plan sensul matern al cîntecului. De aceea, cîntecul matern care a legănat geneza (*Înger*, 1829) revine în poezia *Îmi port, pustiu* din 1841, în motivul „сладкий голос" — glasul dulce, alinător al somnului în moarte — însoțit de imaginea arborelui vieții-stejarul :

Чтоб всю ночь, весь день *мой дух лелея*,
Про любовь мне *сладкий голос пел*,
Надо мной чтоб *вечно зеленея*
Темный дуб склонялся и шумел.

Și zi și noapte-auzul să-mi dezmierde
Un cîntec de iubire lin și clar
Și să foșnească-ntruna, veșnic verde,
Deasupra frunții mele un stejar.

(*trad. Al. Philippide*).

Instalarea în liniștea cosmică prin negarea negației și enunțarea prezumtivului : уж не жду (nu aștept, nu doresc) — я б желал (aș dori), subliniată de unitatea melodică și sintactică a ultimelor două strofe ale poeziei *Îmi port, pustiu*, nu este o tăgăduire a omenescului în favoarea unei predestinări abstracte, absolute, ci mărturisirea atașamentului față de mișcarea vitală a ființelor și lucrurilor :

Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в *груди дремали жизни силы*,
Чтоб *дыша вздымалась тихо грудь*.

Să dorm pe veci şi totuşi pieptul meu
Să fie încă plin de vlagă vie
Şi să se-nalţe răsuflînd mereu.

(*trad. Al. Philippide*)

Semnificativă pentru această nouă direcţie a imaginarului lermontovian este întoarcerea la viaţă, la moartea omenească a eroului din poemul *Mtzîri*, care, ieşit din cercul de vrajă al cîntecului peştişorului de aur, îşi împlineşte destinul de om. Traseul imaginar al „patriei" va străbate acum concretul colorat şi intim al lumii, a cărei energie mobilă cheamă la adaptare şi aclimatizare la condiţia temporală. Prelungire a fiinţei în lucrurile lumii, prin privire, această direcţionare a imaginarului modifică semantica purităţii, pe care o va traduce în substantive şi atribute ale mişcării, ingenuităţii şi simplităţii.

Noua atitudine lermontoviană nu se încadrează în rousseauism, chiar dacă, pentru a se exprima, ea recurge la imagini ale primitivismului, exoticului şi asocialului. Visului rousseauist de întoarcere la natură şi omul natural Lermontov îi adaugă conştiinţa istorică a imposibilităţii revenirii prin evadare din social: „De cînd ne-am construit propriile legi, legile naturii nu ni se mai potrivesc" (*Vadim*, IV, 211). Împrejurarea determină apariţia unor tendinţe de structurare contrastivă în cadrul structurii armonice univers-eu. Aceste tendinţe scot treptat eul din spaţiul rotund al armoniei şi, plasîndu-l în ipostaza de înregistrator şi martor, pregătesc o altă constelaţie de imagini al căror sens va fi acela de cucerire şi transformare a realului prin luptă şi creaţie.

Al patrulea moment semantic al imaginii „patria eternă" este, deci, un moment de tranziţie, marcat de atragerea masivă a concretului, diversului şi mişcării în cîmpul ei de semnificaţie. Din culori, nuanţe, sunete, mişcări, forme se construieşte un timp al vieţii, o ritmicitate care devine simbol al inepuizabilei multiplicităţi şi afirmare a vieţii.

Privirea poetului se opreşte acum la suprafaţa lucrurilor, înregistrează aspectele lor familiare, imediat perceptibile. Fără a se ridica spre spaţii albastre interstelare sau să coboare în lumea de taină a primordialului, ea descoperă modelul divin în chiar spaţiul înconjurător. Acest model

cuprinde natura și ființa care, supuse aceluiași dinamism vital cosmic, formează un organism, un tot armonic căruia poetul îi spune божий мир (lumea lui dumnezeu) sau храм (sanctuar). Sînt expresii care rezumă o serie sinonimică a cărei dominantă semantică este „sfințenia". Cu același grad de abstractizare se folosește expresia „ковром" (ca un covor) care introduce în sfera semantică a sfințeniei sensurile de intimitate, diversitate (în culoare, mișcare, sunet), țesătură, unitate, la care se adaugă „нравы дивной простоты" (obiceiuri de o divină simplitate) și „ребячий лепет" (gîngurit de prunc). Pentru că toate expresiile amintite definesc aceeași realitate, lumea simplă a Caucazului, trăind în legea sîngelui și morții, ele intră în raporturi de sinonimie și reversibilitate.

Ființa umană, considerată a fi emanație a divinului, rezumă toate aceste semnificații și raporturi în luminozitatea trăsăturilor („светлые черты"), simplitate duioasă („милая простота"), necunoaștere copilărească („веселья детского полна"), în firescul și vivacitatea mișcării („свободы резвое дитя"). Legătura organică dintre ființa fizică a omului și natură este sugerată de folosirea unui vocabular comun pentru a numi caracteristici, acțiuni aparținînd naturii și omului, fără ca prin aceasta să se ajungă numaidecît la personificarea naturii. Domină substantive și atribute care surprind ingenuitatea:

Ручья *ребячий лепет*

Murmurul copilăresc al pîrîului

И улыбается она
Веселья детского полна.

De-o dulce voioșie plină
Surîde gingașă, senină

(*trad. G. Lesnea*)

vitalitatea excepțională:

Немолчный ропот, *вечный спор*

Eterna ceartă, fără spor

Что средь этих степ
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой
Меж *бурным сердцем* и *грозой*

Cu ce aş fi putut să schimb
Frăţia dintre gîndul meu
Şi-al vijeliei vuiet greu

(*trad. G. Lesnea*)

virginitatea solului exotic în exuberanţa culorilor şi imensitatea spaţiilor.

Depărtarea în spaţiu: „далекий край" (ţinut îndepărtat) se asociază cu depărtarea în timp: „прежде" (înainte), „детство" (copilărie), peisajul exotic asiat devenind astfel natură preistorică, privelişte a primei zile a creaţiei cînd elementele, încă într-o divină dezordine şi libertate, se mişcă cu o vigoare gigantică. Rîuri cumplite se prăvălesc de pe stînci:

Терек воет *дик* и *злобен*
Меж утесистых громад
Буре плач его подобен.

Urlă Tereku-n mînie
Prăvălit prin văi adînci,
Plînsu-i pare vijelie

(*trad. Virgil Teodorescu*)

păduri nesfîrşite se leagănă în vînt:

Все лес был, *вечный лес* кругом,
Страшней и пуще каждый час.

Tot codri, codri nesfîrşiţi,
Tot mai adînci, de spaime plini

(*trad. G. Lesnea*)

pustietăţi seculare stăpînesc munţii, prăpastiile lor ameţitoare şi stepa:

8 — Lirica lui Lermontov 207

(...) на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутясь, сердитый вал.

... m-aflai
Aproape de-un năpraznic hău
Vuind de-al apelor durău,

(*trad. G. Lesnea*)

De data aceasta elementarul și esențialul sînt căutate în impulsul vital pur și simplu și ne sînt sugerate nu prin inducerea naturii la un singur element care s-o rezume, ci prin prezentarea unui complex de realități, care, funcționînd în concomitență, alcătuiesc firea, viața în forma ei cea mai pură:

И *блеск*, и *жизнь*, и *шум* листов,
***Стозвучный говор* голосов,**
Дыханье тысячи растений.

Și viața-n toi, și strălucire,
Și frunzele în freamăt blînd,
Și mii de ierburi respirînd,
Și mii de glasuri în vorbire!

(*trad. G. Lesnea*)

Puțini artiști și filosofi au ridicat viața la rangul de sinteză supremă a tuturor polarităților așa cum a ridicat-o Lermontov. Cuvintele derivate de la rădăcina „*жи*": „жизнь" (viață), „жить" (a trăi), „живой" (viu, vioi), „жизненный" (vital), „жизнерадостный" (cu dragoste de viață) au o frecvență deosebită în textele care dezvoltă această a patra variantă a imaginii „patria eternă". Ele manifestă o mare libertate în asocierea lor cu alte cuvinte. Contextul poetic le pune în sinonimie perfectă cu derivatele de la rădăcinile: *двиг-*: „движенье" (mișcare), „подвижной" (mobil), *дет-* (дит-): „детский" (copilăresc), „детство" (copilărie), „дитя" (copil, *игр-*: „играть" (a se juca), „играющий" (jucăuș):

И улыбается она
Веселья *детского* полна
. . . .

Но луч луны во влаге зыбкой
Слегка *играющей* порой,
Едва ль сравнится с той улыбкой
Как *жизнь*, как молодость, *живой*
. . . .
И были все ее *движенья*
Так стройны, полны выраженья,
Так полны милой *простоты*

Suride gingașă, senină, ...
Cînd luna raza și-o destramă
Jucînd în abur străveziu,
Abia-i cu-acel surîs de-o seamă —
Ca viața, tinerețea, viu.
. . . .
Mișcările cu-ncetineală
Creșteau atît-de-armonios,
Atît de grăitoare toate,
Și-așa de simple, minunate

(*trad. G. Lesnea*)

Sensul mobilității și vitalității este realizat nu numai prin folosirea seriei sinonimice amintite, ci și prin plasarea în același șir sintactic a unui număr sporit de verbe și forme verbale (participiale și gerundivale), prin alăturarea realului divers (în gen, regn, calitate, cantitate). Percepерea diversului în unitate este marcată de folosirea unor cuvinte compuse, de expresii cuprinzînd cuvinte cu valoare cantitativă : „стозвучный" (cu sute de modulații) „разноцветный" (pestriț, divers colorat), „звонко-бегущий" (rostogolindu-se în susur), „дыханье тысячи растений" (respirația a mii de plante), „миллионом черных глаз" (cu milioane de ochi negri), de succesiunea unor substantive sau adjective de culoare care surprind străfulgerarea, luminozitatea : „блеск" „сверканье" (strălucire, străfulgerare), „жемчужный" (perlat), „алмазный" (diamantin), „излучистый" (strălucitor), „мелькающий" (licăritor), „цветной" (colorat), „узорный" (colorat, împodobit), „златой" „золотой", „золотистый" (auriu), „румяный" (rumen), радужный" (în culorile curcubeului). În străfulgerare și diversitate stă puritatea pe care Ler-

montov o asociază lumii fizice aşa cum o asociase lumii spiritului.

Dacă în cazul imaginii *înger-maternitate-geneză* căldura era aluziv constitutivă purităţii, acum puritatea se identifică în întregime cu căldura (mişcare, străfulgerare). Spaţiul cald şi intim al naturii :

Я вопрошал природу, и она
Меня *в* свои *обътья приняла*

Am rugat natura şi ea
M-a primit în îmbrăţişarea ei.

este dublat de spaţiul închis al căminului : „сакля" — colibă. Coliba este o continuare a stîncii :

Казалось, *приросли к скале*
Две сакли дружною четой

Parcă crescuseră din stînci
Căsuţe două, ...

(*trad. G. Lesnea*)

şi nu o construcţie, iar focul şi lumina sînt un reflex al mişcării şi luminozităţii naturii :

Над плоской кровлею одной
Дымок струился голубой

Din hornul uneia, văzui
Cum suie fumul albăstrui

(*trad. G. Lesnea*)

В знакомой сакле *огонек*
То трепетал, то снова гас...

În casa cunoscută-un foc
Ba licărea, ba se stingea

(*trad. G. Lesnea*)

Sentimentul totalității lumii și rigoarea devenirii formale structurează această a patra variantă a imaginii „patriei“ în enunțuri poetice enumerative. Gesturi, lucruri, calități se juxtapun în serii omologice care acoperă lungi secvențe lirice. Jocul de rezonanțe în cadrul unei secvențe și apoi între secvențe stabilește o continuitate care restituie sensul de totalitate a lumii. Imaginea nu se construiește, deci, prin apropierea a doi sau mai mulți termeni (ca în comparație sau metaforă), ci prin enumerarea de date care pot prezenta aspectele cele mai variate, dar care la o examinare atentă își revelă identitatea discretă, apartenența la aceeași familie ideală. Unitatea secvențelor lirice în acest caz nu rezidă doar în experiența poetului, ci și în natura și analogia datelor, și, mai ales, în exersarea rigorii șirului semantic și ritmico-sintactic care ordonează, fără să sărăcească, bogăția și dezordinea divină a naturii.

Structura compozițională a poemului *Mtzîri*, pe care-l putem considera adevărat poem al vieții și naturii, ca și aceea a cîtorva cînturi din poemul *Demonul* (III, IV, partea întîia, III, IV, partea a II-a) se bazează tocmai pe succesiunea unor astfel de șiruri enumerative, de mari secvențe descriptive, introduse prin exclamații lirice, elemente copulative sau prin juxtapunere. Ordonarea variatului în șirul enumerativ nu are ca efect estomparea sau lunecarea sensurilor prin mai mulți semnificanți, ci menținerea valorilor denotative ale cuvintelor, care intră cu toată claritatea și capacitatea denominativă într-o mișcare ritmică pulsionară, marcată de accente tonice puternice și de forța rimelor masculine.

Natura, oamenii Caucazului, matricea familiei și feminității — coliba — trăiesc în timpul etern cosmic pe fondul căruia timpul istoric al eului liric, martor și povestitor, organizează structura epică a textului la nivelul fabulei. Ambele timpuri — timpul naturii și timpul evenimențial — sînt închise în timpul prezent al povestirii, prin care ni se relevă unitatea dorită eu-natură și distanța reală dintre ele pe care o impune însăși prezența eului martor și conștiința acestuia, stăpînită deopotrivă de visul întoarcerii și de ideea imposibilității acesteia:

Хотелось мне... но я туда
Взойти не смел

Aş fi dorit ... nu cutezam
Să intru.

Cele două verbe : „хотелось мне" (aş fi dorit) şi „я не смел" (dar n-am îndrăznit) rezumă dialectica relaţiei eu-natură pe care Lermontov o exprimă în verbe ale cuprinderii, venirii, apropierii :

Она меня *в* свои *обътбя приняла*
M-a primit în braţele ei,

О, я *как брат*
Обняться с бурей был бы рад ;
Тогда к потоку с высоты
. . . .
Спускаться начал.

Furtuna vrui s-o strîng la piept
Atunci de sus, către şuvoi,
. . . .
Din piatră-n piatră să cobor
Am început.

(*trad. G. Lesnea*)

şi în expresii ale plecării, depărtării, trecerii, înlesnite de mişcarea fizică sau de cea a imaginaţiei :

Я цель одну,
Пройти в родимую страну,
Имел в душе.

Căci aveam de gînd
S-ajung în ţara mea curînd

(*trad. G. Lesnea*)

Внизу Арагва и Кура
. . . .
Бежали дружно и легко...
До них мне было *далеко* !

Aragva și Kura cu-alint,
Tiveau cu rame de argint
Ostrave cu frunziș sonor;
Printre tufișuri, ce ușor
Și cît de dulce alergau ...
Dar ce departe îmi păreau!

(*trad. G. Lesnea*)

Сребристый *голосок*
Мне *речи странные шептал*
И пел, и снова замолкал.

Iar argintiul său glăscior
Cuvinte stranii îmi șoptea,
Cînta, tăcea și iar cînta

(*trad. G. Lesnea*)

Distanța eu-natura primordială este subliniată în poeziile *Grăbind spre nord*, 1837, *Valerik*, 1840, de înzestrarea eului cu date caracteristice legate de apartenența națională, socială și temporală, date separatoare care atrag în cîmpul imaginii „patria" concretul satului rusesc (*Cîntec rusesc*, 1831, *Cîntec*, 1831, *Patria*, 1841) și eul liric — personaj, reprezentat de omul simplu (*Borodino*, 1837, *Testament*, 1840). Vedem în aceasta expresia unei mai largi deschideri a sinelui individual către lume, care permite nu numai încorporarea în *eu* a naturii ci și asimilarea de către acesta a altui *eu* sau aderența lui la alt *eu*. Împrejurarea îmbogățește sensul imaginii patriei cu valori semantice legate de ideea destinului uman care apasă cu aripi de plumb, de ideea durerii și revoltei, aducînd și noi modalități de exprimare a eului liric și de organizare a discursului poetic.

Aderența pasionată la material și uman este marcată, mai întîi, de atragerea în spațiul lingvistic și psihologic al eului, a elementului folcloric gruzin (*Cîntec de leagăn căzăcesc*, 1840) și rusesc (*Slobozenia*, 1831, *Captiv*, 1837, *Vecina*, 1840), apoi de obiectivarea eului liric al autorului pînă la deplina identificare cu omul simplu. Are loc procesul surprins de cercetătorul D. E. Maximov în expresia

„democratizare a eului liric"[15], proces care implică pe de o parte, însușirea de către eroul liric a viziunii poporului asupra vieții, pe de alta, extinderea complexului de trăiri caracteristice eroului liric lermontovian asupra omului simplu. Întîlnirea celor două realități este marcată de o serie de fenomene care vor duce la modificarea discursului liric. Mai întîi, deschiderea eului autorului spre alt eu este sesizabilă în chiar folosirea unor procedee și imagini specifice poeziei populare. Afirmația ar putea părea nejustificată. Noi considerăm că în această opțiune a poetului nu avem de-a face cu o stilizare menită a actualiza doar spațiul eului, ci asimilarea organică a complexului de valori estetice, etice și psihologice pe care-l aduce imaginea folclorică și tradiționalismul procedeelor prin care ea ființează. Faptul artistic însușit, atrage după sine și subiectivitatea (fie ea și colectivă) care l-a creat. Adăugîndu-și eul care-l primește, imaginea folclorică devine spațiu de tensiune a lui *eu* și *celălalt* (*celălalt* fiind sinteza unui *eu* și a unei realități). Se instituie astfel o secretă tensiune între doi subiecți (eul poetului și eul poporului) care va prilejui fie actualizarea eului liric lermontovian în spațiul de rezonanță al poeziei populare (*Frunza galbenă*, 1831, *Slobozenia*, 1831), fie actualizarea eului poporului în spațiul de rezonanță al matricei poetice lermontoviene (*Borodino*, 1837, *Testament*, 1840).

Pentru prima variantă a întîlnirii *eu-altul* este caracteristică menținerea liricului în aria tradițională a genului, susținută de folosirea limbajului și ritmului popular, a procedeelor tematice și compoziționale specifice poeziei lirice populare. În cazul acesta, elementul activ al imaginii va fi paralelismul bazat pe similitudinea de situații din lumea naturii și viața omului, ca în poezia *Frunza galbenă*:

Желтый лист о стебель *бьется*
Перед бурей :
Сердце бедное *трепещет*
Пред несчастьем.

---

[15] D. E. Maximov, *Poezija Lermontova*, p. 156.

Frunza galbenă se bate de tulpină
Înaintea furtunii,
Biata inimă tremură
Presimţind nefericirea.

După cum se poate vedea, Lermontov apelează aici la un paralelism pozitiv pe care-l dezvoltă apoi în secvenţe strofice paralele după procedeul cunoscut din lirica populară rusă. Dezvoltarea celor doi termeni ai paralelismului „frunza pală" şi „sărmana inimă" în strofe paralele prilejuieşte accentuarea unor tendinţe ritmice şi intonaţionale care anunţă fenomenul de „prozaizare" a liricului. Ritmul abrupt, supus intonaţiei vorbirii, rupe unitatea versului în secvenţe inegale, apropiindu-l de versul liber. Pe fundalul convenţiei ritmice aşteptate şi enunţate de prima strofă, această transformare a intonaţiei şi ritmului vorbirii se detaşează ca abatere, absolut necesară in-formării sensului de simplitate, zbucium şi asumare a existenţei:

Что за важность, если ветер
Мой листок одинокой
Унесет далеко, далеко,
Пожалеет об нем
Ветка сирая ?

Şi ce dacă vîntul
Îmi poartă departe, departe
Frunza însingurată ?
Îi va duce dorul
Ramura orfană ?

Renunţarea la simetria ritmică subliniază şi mai apăsat tendinţa de anulare a paralelismului ritmic, inserarea în liric a prozaicului şi banalului, care în poeziile *Patria*, 1841, *Valerik*, 1840, *Testament*, 1840, îşi asociază alte procedee de in-formare.

Unul dintre acestea ar fi notaţia exactă a detaliului şi combinarea lui cu alte detalii nu în vederea intensificării calităţii, ci în scopul obţinerii unei secvenţe descriptive obiective, ca în poezia *Patria*:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.
. . . .
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно.

Îmi place-un foc de paie-n cîmp
Și la popas un șir de care,
Mestecenii pe cîte-un dîmb,
Înalți și albi peste ogoare ; (...)
. . . .
Și casa cu-nveliș de paie
Și-obloanele de lemn crestat ;
(*trad. Al. Philippide*)

Procedeul fusese deja folosit de Pușkin, care, pentru a-i sublinia ineditul și poeticitatea, îl numise „prozaism". În epoca lui Lermontov (de fapt, cîțiva ani mai tîrziu), el este resimțit tot ca o abatere de la poeticul tradițional. Ca și Pușkin, Lermontov folosește acest procedeu în mod conștient, stimulat de „iubirea stranie" pentru satul rusesc, pentru sărăcia și măreția austeră a peisajului nordic. Este în această iubire o cuprindere deplină a vieții, o recunoaștere a frumuseții în tot ce ne înconjoară, o regăsire a patriei în ceea ce avem. Acest sens nou al patriei nu contrazice, ci completează puritatea, miraculosul și liniștea patriei dorite. „Печальные деревни" (satele triste), atît de departe în plan denotativ de „чудесное" (miraculosul, neobișnuitul), sînt investite cu sensul frumuseții și sfințeniei tocmai pentru că sînt percepute în rețeaua conotativă a imaginii „patria sufletului". Operînd reducerea treptată a imaginii, după tradiția compozițională a folclorului, Lermontov plasează în aceeași serie semantică : „печальные деревни" (satele triste), „изба" (bordeiul) și „мужичок" (țăranușul). Cuprinderea realului în aspectele lui banale, umile, alătură acestuia atributele familiarului, frățietății și solidarității întru viață și durere : „ближние" (apropiați), „родные" (rude), „друг" (prieten), „семья"

(familie). În spațiul acestei solidarități și universale frății, eul liric al autorului se contopește cu un alt *eu*, eul poporului, pe care poetul îl lasă să se manifeste în toată autenticitatea lui.

Eul poporului, deopotrivă eu liric și narativ, se va manifesta direct în poeziile *Borodino*, 1837 și *Testament*, 1840. El va constitui nucleul activ al structurării unor forme lirice care împrumută procedee specifice dramaticului și narativului. În această structurare liricul pare că se neagă pe sine, dar numai spre a se reconstitui în forma narațiunii și dialogului liric.

Renunțînd aproape complet la convențiile poetice tradiționale, Lermontov realizează în *Testament* o poezie discursivă, de grad figurativ zero, în care tensiunea poetică este generată de întîlnirea realului cu posibliul dorit sau presupus :

На свете мало, говорят,
Мне остается жить !
. . . .
Смотри... Да что ?
. . . .
А если спросит кто-нибудь...
. . . .
Скажи (...)
Но если кто из них и жив,
Скажи (...)
Соседка есть у них одна...
Ты расскажи всю правду ей

Puțin îmi mai rămîne de trăit
... Tu vezi ... Și ce ?
Și de te-ntreabă cineva...
. . . .
Spune-i ... De-i mai găsești în viață,
Spune-le ... Mai am și o vecină-n sat ...
Să-i spui tot adevărul ...

Cum se poate vedea, versul devine aici doar un aspect particular al intonației dubitativ-interogative și imperative prin care se transmite confesiunea precipitată de di-

naintea morții. Există însă în curgerea frazei poetice o liniște și o măsură epică care traduc acceptarea vieții cu partea ei de durere, uitare și neviață, înțelepciune specifică lui Maxim Maximîci (*Un erou al timpului nostru*) și poetului însuși (*Valerik*).

În contextul acestei atitudini față de viață și moarte, a viețui devine egal cu a făptui, iar acestei fapte care este viața nu i se poate pune alături decît tot o faptă — fapta poetului, născută în spațiul vieții pentru a o purta dincolo de ea și a o aduce din nou la ea, îmbogățită cu ceea ce ea nu este și nu a fost, dar poate fi.

De-abia conjugînd cele două fapte, sinele își află adevărata libertate și măsură. El se regăsește în conștiința constructivă care este chemată să realizeze din momentele tranzitorii ale trăirii în lume verticalitatea timpului, mișcarea lui spre inefabil și absolut, dar și spre ființele acestui pămînt care-și parcurg drumul lung al conștiinței „aici" și „acum".

III. 4. Vocaţia posibilului. Poetul şi poezia

Separarea orgolioasă a sinelui de realul obiectiv, tentativa întoarcerii şi repetării în timp, căutarea patriei sufletului ar rămîne momente sterile fără exercitarea unei conştiinţe constructive, organizatoare şi totalizatoare, care să le confere finalitate. Insubordonarea la existenţă şi moarte pe de o parte, şi ordonarea fiinţei, crearea de simboluri ale timpului şi spaţiului, pe de altă parte, sînt modalităţi de manifestare ale acestei conştiinţe, care transformă lumea şi se transformă pe sine. De fapt, ele reprezintă cele două facultăţi ale imaginaţiei creatoare : cea a desfacerii şi insubordonării şi cea a facerii şi ordonării, complementare şi absolut necesare actului de imobilizare şi formalizare a realului şi fiinţei într-un nou real : obiectul estetic, opera.

În mod firesc, căutarea lermontoviană a sensului suprem al libertăţii fiinţei, afirmarea vieţii în accepţia ei cea mai largă şi mai profundă îşi revendică gestul creator şi opera ca veritabile momente de actualizare ale acestora. Faptul presupune mai multe condiţii, dintre care de primă importanţă pare a fi înţelegerea lucidă şi exactă a condiţiei operei şi creatorului, înţelegere la care poetul a ajuns încă în 1829 cu poezia *Melodia rusească*. În această poezie el surprinde condiţia de „altceva", de „nouă realitate" a operei în expresia „мир иной" (o altă lume) reluată şi dezvoltată ulterior în variantele : „новый мир" (o nouă lume), „мечты поэзии, создания искусства" (visarea născătoare de poezie, artă) ;

В уме своем я создал *мир иной*
И образов иных существованье.

O altă lume mintea mea creat-a
Şi-altfel trăiesc imaginile-n ea

Одно воображение творит
Тот *новый мир*.

Fantazia doar naşte
O *lume nouă*.

Lermontov parvine la înţelegerea acestui nou real prin considerarea operei în sine care se prezintă ca obiect estetic finit printre alte obiecte asemenea[1] şi, mai ales, prin conştientizarea propriei activităţi creatoare, prin scrutarea lucidă a devenirii poeziei şi subiectului ei.

În consecinţă, condiţia operei şi a creatorului devine obiect de meditaţie poetică, poezia însăşi constituindu-se în spunere a propriei sale deveniri, încît a crea o altă lume va presupune nu numai desprinderea şi înstrăinarea de realul obiectiv pentru a-l imobiliza şi formaliza în momentul poetic, odată cu subiectivitatea eliberată de conştiinţa servituţii la existenţă şi moarte, ci şi desprindere de creat şi subiectul creator într-o obiectivare de a treia instanţă.

Împrejurarea explică frecvenţa deosebită în poezia lermontoviană a problemelor creaţiei şi creatorului, implicate prin cîteva din aspectele lor în tema demonismului (înstrăinare de lume, instituire a momentului eului, situarea la limita realului cu posibilul) şi în tema căutării patriei sufletului: (aducerea spaţiului şi timpului în punctul de armonie zero, prospectarea idealului, deschiderea spre lume prin Eros), sau dezvoltate în tema poetului şi poeziei.

Aici, şi nu numai în motivul apartenenţei poetului la tipul psihologic egocentric, invocat de toţi exegeţii, s-ar afla, după părerea noastră, explicaţia faptului că eul creator este prezent atît de insistent în opera lermontoviană, că aceasta se prezintă, în mare parte, acordată în tonalităţi de spovedanie.

---

[1] Vezi comparaţia între *Werther* şi *Noua Heloisă* într-o notă din *Jurnal*, citată de noi în paginile anterioare, consideraţiile privitoare la *Hamlet* într-o scrisoare din 1831, referirile la *Faust*, *Atalla*, *Othello*, la romanele lui W. Scott şi F. Cooper etc., exerciţiile de ucenicie literară constînd în repovestirea, imitarea sau adaptarea unor opere preferate, între care *Prizonierul din Caucaz* de Puşkin, *Corsarul* de Byron etc.

Prezența temei poetului și poeziei, modalitatea ei de abordare care depășește propozițiile și imaginile propuse de tradiția poetică (nu numai pe terenul literaturii ruse), consensul cu unele considerații privind psihologia creatoare și natura artei, aparținînd celor mai lucizi dintre romantici, ne îndreptățesc să vedem în Lermontov un artist care s-a pătruns pe sine, un geniu în care energia creatoare și energia critică s-au manifestat cu egală putere. Prin energia critică nu avem în vedere doar actualizarea principiilor selecției și ordonării, fără de care creația nu este posibilă, ci și întoarcerea poeziei asupra ei însăși cu întrebări privind regimul ei de ființare, rosturile ei, condiția ei ontologică și axiologică, prin raportarea la real, la subiectul creator și la receptor.

Descifrarea acestor întrebări și a răspunsurilor pe care ele le-au primit în imagistica poeziei și poemelor, în unele pasaje ale romanului *Un erou al timpului nostru* sau ale corespondenței și *Jurnalului* conturează o adevărată „ars poetica" lermontoviană, prezidată de rigoare și de o largă cuprindere a obiectului.

Ni s-ar putea reproșa că e hazardat a vorbi de o „ars poetica" în absența unui sistem axiologic elaborat de poet, în absența unor intervenții (articole, note etc.) care să-i ateste explicit (ca în cazul lui Ch. Baudelaire, E.A. Poe, T.S. Eliot, P. Valéry) intenționalitatea critică, capacitatea de asumare a demersului teoretic. Dar este oare obligatoriu ca un poet să ne ofere explicații pentru a-i putea recunoaște calitatea de a avea conștiința propriei condiții, de a înțelege complexul de probleme pe care-l ridică gestul creator în sine și opera creată ?

În ceea ce ne privește, lectura atentă a creației lui Lermontov ne menține în ideea enunțată mai sus pe care vom încerca s-o argumentăm prin analiza textelor cu evident caracter programatic, citate de regulă în literatura critică : *Poetul*, 1838, *În darul tău nu crede*, 1839, *Jurnalistul, cititorul și scriitorul*, 1840, *Prorocul*, 1841, *Cuvînt înainte la jurnalul lui Peciorin*, cît și prin atragerea în discuție a unor texte discutate de critică în alt context, sau neglijate cu desăvîrșire.

Izvorîtă, în egală măsură, din fireasca curiozitate a spiritului în fața unei noi realități pe care el însuși a creat-o, din confruntarea, nu rareori, dramatică dintre om și artist, din necesitatea de a-i găsi artei o justificare în fața vieții și de a-i afirma adevărul, „ars poetica" lermontoviană se distinge printr-un caracter polemic, uneori ascuns, alteori manifestat cu deosebită vigoare, prin căutarea și cultivarea unui sens etic pe care-l vom regăsi la toți marii reprezentanți ai literaturii și științei literare ruse.

Recunoscînd în artă și literarură un „altceva", aflat în fața realității și dincolo de ea, poetul și-a reprezentat raportul artă-realitate în expresii pe care, la începutul activității creatoare le-a pus, romantic, în raport de antonimie absolută :

И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны ;
Они зовут, они манят,
Поют, и я пою за ними,
И полный чувствами живыми
Страшуся поглядеть назад,
Чтоб *бытия земные звуки*
Не *замешались в песнь мою*.

Și iată că-mi răsar în față
Giganții de odinioară.
Mă-ndeamnă și cîntînd mă cheamă
Și-atunci și eu cu dînșii cînt,
Dar, deși plin de dor, mi-i teamă
În vremi trecute să m-avînt :
Ca nu cumva vreun pămîntesc
Ecou în cîntu-mi să străbată.

(*trad. Al. Philippide*)

pentru ca mai apoi să le releve complementaritatea :

И, *отзыв мыслей благородных*
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и *бед народных*.

Şi versul tău în lume, duh sfînt peste toţi vecii,
Îşi răspîndea înalta lui solie
Cum clopotul, pe vremuri, suna în turnul Vecii
Şi la restrişte şi la bucurie.

(*trad. Al. Philippide*)

Între „бытия земные звуки" (pămîntesc ecou) şi „песнь моя" (cîntecul meu) se interpune un proces, agent al vieţii şi eternităţii, pe care poetul îl surprinde în diferite sintagme „воображенье", (imaginaţie), „вдохновенье" (inspiraţie), „мечтанье", „мечта" (reverie, visare). Facultatea de bază a imaginaţiei este considerată a fi aceea de a crea timp prin depăşirea timpului şi spaţiului :

Пространство без границ, течение веков
Объемлет в краткий миг оно.

Făr'de hotare spaţii
Şi curgere de vreme
Le-ncape clipa în visare

adică de a conferi imaginatului statut de existenţă şi realitate în alteritate :

В уме своем я создал мир *иной*
И образов *иных* существованье.

O altă lume mintea mea creat-a
Şi-altfel trăiesc imaginile-n ea.

„(...) de ce n-aţi crede în realitatea existenţei lui Peciorin ?" — se întreabă autorul în prefaţa la *Un erou al timpului nostru*. „Образов существование" (existenţă a imaginilor) şi „действительность Печорина" (realitatea lui Peciorin) atestă recunoaşterea condiţiei de „obiect" a imaginii şi operei, condiţie creată nu de imitarea realului, ci de invenţie („вымысел") şi de puterea gîndului de a depăşi realul („сила мысли") : „Dacă aţi admirat plăsmuiri mult mai înfiorătoare şi mai monstruoase, de ce acest caracter, fie el şi plăsmuit, nu s-ar bucura de îngăduinţa voastră ?" (*Un erou al timpului nostru*). Sau :

Как часто *силой мысли* в краткий час
Я *жил века* и жизнию иной.

De cîte ori, cu gîndul dintr-o dat,
Trăiam în alte vieţi şi-n alt văleat.

În chiar planul realităţii poetul deosebeşte o realitate superficială căreia îi opune realitatea profundă a constanţei şi esenţei lucrurilor, de unde îşi extrage elementele necesare construirii realităţii specifice artei :

Наружно погружаясь в *их блеск и суету*,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет *святые звуки*
. . . .
И вижу я себя *ребенком*, и кругом,
Родные все места :

Eu mă prefac părtaşul mulţimii îmbătate,
Dar sufletu-mi alintă dulci visuri, neuitate,
Şi melodii preasfinte din anii de demult (...)
Mă văd copil prin locuri de-a pururi îndrăgite
(*trad. Ioan Horea*)

Trecerea de la realitatea superficială la cea profundă se realizează prin reverie şi gîndire, acestea pregătind saltul spre realitatea imaginii. Resimţînd acest salt ca verticalitate a timpului, Lermontov va surprinde momentul imaginaţiei (inspiraţiei) în imaginea *flăcării celeste* (*Fragment*, 1831) care-şi asociază ulterior imaginea poetului pumnal (*Poetul*, 1839) :

Хранится *пламень неземной*
Со дней младенчества во мне.

Din zilele pruncici
Nepămîntească flacără mă arde

На пламя и света
Рожденное слово.

Din flăcări şi raze
Cuvîntul se naşte

În creația lui Lermontov găsim numeroase indicii privind natura, funcțiile și impactul afectiv al imaginației. Astfel, o serie de atribute care însoțesc substantivul *flacără* (*imaginație*) îi atestă caracterul divin și spontan : „дивный пламень" (flacără divină), „пламень неземной" (flacără celestă), „чудный пламень" (miraculoasă flacără), în timp ce unele adjective și verbe îi implică luciditatea, meșteșugul și lucrarea. Dubla natură a inspirației (imaginației) : intuitivă și rațională este rezumată fericit în expresia „вдохновенный труд" (trudă inspirată) care alătură noțiuni considerate incompatibile de estetica romantică :

Бывает время (...)
Дни *вдохновенного труда*,
Когда и *ум и сердце полны*

Vin clipele de trudă inspirată
Cînd inimă și cuget sînt preapline.

Expresiile „trudă inspirată", „inimă și cuget preapline" la care putem adăuga „minte activă, făptuitoare" (*Fragment*, 1831) au în vedere raportul care intervine, în actul poetic, între emoție și intelect, Lermontov depășind astfel cadrul „interior" al înțelegerii romantice a gestului poetic.

Imaginația este, deci, reprezentată nu numai ca iluminare ci și ca putere de transformare, ca facultate de a metamorfoza, prin lucrare, vizibilul care va servì drept suport semnificant „ideii unice" („в единой мысли"), la rîndul ei in-formatoare și reflectoare a vizibilului. În supunerea sensibilității la amprenta realistă a lumii exterioare, ca și în operația de in-formare, Lermontov cere imaginației să se manifeste în deplină libertate și îndrăzneală, dar și în strictă disciplină și rigoare. El alătură acestei facultăți supreme a spiritului atribute ale energiei, puterii, titanismului : „могучий смелый дар" (dar îndrăzneț și titanic), „мысль сильна" (gîndul este puternic), „лава вдохновенья" (lava inspirației) :

Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар

Oare nu voi aţi prigonit
Talentul lui cu-nverşunare (...) ?

(*trad. Al. Philippide*)

Лава вдохновенья
Клокочет на груди моей

Că lava inspiraţiei fierbinţi
În pieptul meu clocotitoare creşte

(*trad. Al. Philippide*)

graţie cărora imaginaţia ni se relevă şi ca pasionalitate din care emerge raţiunea :

Но угаси сей *чудный пламень*,
Всесожигающий костер
. . . .
От *страшной жажды* песнопенья
Пускай, творец, освобожусь.

Dar stinge-această fierbere adîncă,
Năpraznicul şi minunatul foc ;
. . . .
Astîmpără-mi, o creator al firii,
Cumplitul dor de a cînta mereu

(*trad. Al. Philippide*)

Foamea de viaţă şi forme :

(...) *мрак земли* могильный
С ее страстями *я люблю* ;
Преобрази мне сердце в камень,
Останови *голодный взор*

Că bezna de mormînt a lumii
Şi patimile ei mi-s dragi ; ...
Preschimbă-mi inima în stîncă,
Privirea-mi lacomă opreşte-o-n loc.

(*trad. Al. Philippide*)

tumultul existenţial complicat în adîncime, lupta pentru formă imprimă actului creator intensitate dramatică, de

unde proclamarea orgoliului romantic de revoltat, damnat și de demiurg, ambiționînd redimensionarea universului :

В душе моей как в океане
Надежд разбитых груз лежит
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны ? Кто
Толпе мои *расскажет думы*
Я-или *бог* — или никто !

Speranțe frînte zac în mine
Ca-n-tr-un ocean adînc și mut.
Dar cine-adîncul mohorît
Ți-l știe ? Cine să arate
Mulțimii gîndurile toate ?
Sau eu sau Dumnezeu. Atît.

(*trad. Virgil Teodorescu*)

Colosala energie a imaginației prospectează, cu egală putere, idealul și realul. Poezia *Jurnalistul, cititorul și scriitorul* surprinde aceste două direcții de mișcare a imaginației, opuse dar complementare :

I.

Восходит *чудное светило*
В душе проснувшейся едва ;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова.
. . . .
И *мир мечтою благородной*
Пред ним очищен и обмыт.

Răsare-un astru minunat
În sufletul abia trezit ;
Și ca mărgăritare se-nșiruie cuvintele
În cadența gîndului.
. . . .
Și-n vis curat și nobil lumea
Se naște neîntinată, nouă.

II.

На сердце *жадная тоска* ;
. . . .
Невольный страх власы подъемлет
. . . .

Тогда пишу (...)
Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору.

O nesățioasă tristețe îmi stăpînește inima
... O groază involuntară mă-nfioară ... Atuncea scriu...
Judecător necunoscut și întîmplător
Neprețuind tainele altora
Supun oprobriului public
Viciul mascat de respectabilitate.

În aceste două stări ale imaginației : cea de luminare, voluptate, armonie, pe de o parte, de suferință și oroare, pe de altă parte, își află sorgintea cele două ipostaze fundamentale în care ne apare creatorul în opera lui Lermontov : cîntăreț, bard, invocator al frumuseții și armoniei (певец", „бард") și judecător („судья").

Propozițiilor lermontoviene privind raportul dintre conștiința creatoare și real în spațiul imaginației trebuie să le adăugăm încă una de foarte mare importanță teoretică și practică. Lermontov consideră că prospectarea realului nu trebuie să ocolească urîtul și banalul, cărora operația de in-formare le conferă noblețe și o frumusețe care nu ține de ordinea lumii :

Чуть *тронешь* ты жезлом волшебным
Хоть отвратительный предмет,
Стихи звучат ключом целебным,
И люди шепчут : он поэт

Abia atingi cu bagheta magică
Un lucru dezgustător,
Și versurile curg ca un izvor tămăduitor
Și oamenii șoptesc : el e poet.

Magia transcenderii și purificării realului de efemer și întîmplător este conținută în însuși gestul atingerii conștiinței de lucruri, gest înțeles ca atingere spirituală, ca întîlnire a obiectului și subiectului într-un singur moment de sinteză. Acest moment va presupune, deci, nu numai me-

tamorfoza obiectului atins de conştiinţă : „отвратительный предмет" obiect dezgustător→„целебный ключ" izvor tămăduitor, ci şi metamorfoza eului, găsirea unităţii interioare a fiinţei : „он — el, eul personal → "поэт„ — poet, eul suprapersonal.

Cum se poate vedea, pentru Lermontov, momentul imaginaţiei presupune, alături de relaţia eu-obiect şi relaţia eu-sine. Prin aceasta el a intuit şi înţeles specificul condiţiei imaginaţiei de a fi concomitent moment al întîlnirii eului cu obiectul şi moment al regăsirii sinelui.

Но потеряв отчизну и свободу,
Я вдруг *нашел себя в себе одном*

Lipsit de libertate şi de ţară
M-am regăsit, pe negîndite-n mine însumi.

precum şi funcţia artei de a afirma vocaţia subiectivităţii la fiinţă. Regăsirea sinelui, refacerea unităţii fiinţei sînt resimţite ca o stare de libertate şi beatitudine :

С души как бремя *скатится*,
Сомненье далеко
И верится, и плачется,
И так *легко, легко*...

Şi îndoieli şi patime
Se spulberă şi mor.
Şi cred şi îmi curg lacrime,
Şi mi-e uşor, uşor.

(*trad. Veronica Porumbacu*)

ca o stare de graţie care se manifestă cu intermitenţă, dar pe care cuvîntul o înveşniceşte în operă. Imaginea *flacără-lumină*, expresie a bucuriei creatoare, a sentimentului pătrunderii într-o lume plenară grupează poeziile : *Melodie rusească, Rugăciune, Fragment, Poetul, În darul tău nu crede, Jurnalistul, cititorul şi scriitorul* într-o serie ciclică, dominată de invarianta semantică : *iluminare*. Această dominantă se actualizează într-o multitudine de expresii în care semnificaţia afectivă pare a izvorî din cea intelectuală,

și invers : „пламенный" (pasionat, înflăcărat), „всесожигающий костер" (rug atoatearzător), „лава вдохновенья" (lava a inspirației), „восходит чудное светило" (răsare un astru minunat), „пыл страстей возвышенных" (flacără a pasiunilor înalte), „и верится, и плачется" (și cred, și plîng), „и так легко легко" (și mi-e ușor, ușor). Deschiderea spre ilimitat a imaginii flăcării, explozia semantică ce rupe linearitatea semnificantului *flacără* pare a nu fi efectul doar al relației metaforice instituite (flacără-inspirație), ci și rezultatul perceperii tuturor poeziilor citate ca un corp unitar în care fiecare parte (poezie) dezvoltă aceeași semnificație. Nu este vorba aici de a lua în considerare variantele aceluiași text (deși, nici acest lucru nu poate fi lipsit de interes) ci de a semnala procedeul poetic al ciclizării[2], pe care Pușkin îl inaugura în 1824 cu ciclul *Variațiuni după Coran* și pe care A.N. Nekrasov și apoi A. Blok, în tradiția lui Pușkin și Lermontov, îl vor folosi cu consecvență în alcătuirea cunoscutelor cicluri *Stihuri despre frumoasa doamnă, Dansul morții, Carmen* etc.[3]

Între momentul intuirii unității eului cu lumea și cu sine și realitatea materială a operei poetul îl pune pe „a face", a lucra întru in-formarea spiritului, a meșteșugi cu slova. Ca și lui Pușkin, lui Lermontov îi place să spulbere mitul romantic al creației ca dicteu divin, adăugînd harului („небесный дар") truda facerii și lupta artistului cu verbul în procesul de elaborare a textului („вдохновенный труд"). Deși unii contemporani aduc mărturii asupra ușurinței cu care poetul redacta numeroasele variante în care se prezintă majoritatea textelor lui (vezi variantele la *Demonul, Mtzîri, Borodino, Sînt vorbe* etc.) atestă, dimpotrivă, mucenicie întru găsirea cuvîntului „ce exprimă adevărul".

---

[2] În parte, asupra acestui procedeu atrăgea atenția Belinski în articolul *Stihotvorenija Lermontova* din 1840, cînd vorbea despre „triumviratul" format din poeziile *Poetul, Meditații, În darul tău nu crede* (p. 523). Poeziile amintite au fost analizate împreună în toate lucrările care s-au interesat de „tema poetului și poeziei în creația lui Lermontov", dar nu în ideea evidențierii procedeului ciclizării ca procedeu poetic.

[3] D. E. Maximov, *op. cit.*, ; A. Blok „*Dvojnik*", în *Poeticeskii stroj russkoj liriki*, de același autor, Leningrad, 1975, pp.211—236.

Artistul şi cuvîntul îi apar lui Lermontov ca doi termeni de opoziţie, dar şi de complementaritate. Înţelegînd limbajul poetic ca relaţie a eului cu obiectul, el îl surprinde pe creator în ipostaza de căutător („искать") al cuvîntului prin care esenţa eului şi obiectului să capete corp şi existenţă („вид", „воплощение", „действительность", „существование"), sugerează nevoia de corespondenţă a cuvîntului cu senzaţia sau cu mişcarea de profunzime a sensibilităţii, corespondenţă generatoare de „verosimil" („действительность", „правда") de plinătate a simţirii şi gîndirii („полнота чувств и мыслей"). Căutarea va fi înţeleasă ca o continuă luptă cu limba, cu partea ei de inerţie şi neutralitate stilistică în vederea cuceririi şi depăşirii ei pentru un alt limbaj :

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. *Нет звуков* у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. *Пыл страстей*
Возвышенных я чувствую, но *слов*
Не нахожу и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь.

E greu să torni gîndirea-n strîmte rime
Şi prea sărace vin şi fără spor
Sunetele chemate să exprime
Întregul fericirii noastre dor.
Simt focul viu al patimilor nalte,
Dar vorbe n-am ; stă gata să tresalte.
Mi-aş da şi viaţa de-aş putea
Doar umbra lor măcar s-o pot reda.

(*trad. Aurel Rău*)

Мысль сильна,
Когда *размером слов не стеснена*.

E-o forţă gîndul
Cînd nu-l sufocă-n strîmt pieptar cuvîntul.

(*trad. Aurel Rău*)

Trecerea de la cuvîntul noţional, căruia poetul îi alătură adjectivele „холодный" (rece), „ледяной" (îngheţat) la cuvîntul expresiv, puternic („сильный", „пророческий") se petrece în cadrul relaţiei cuvînt-cuvînt care defineşte cea de a doua accepţiune a limbajului poetic. Este evident pentru Lermontov că tensiunea limbă-limbaj poetic, cuvînt-cuvînt poetic se rezolvă în procesul de elaborare şi scriere a textului care comportă intervenţia tehnicii şi artificiului. Acest proces este redat prin verbul „писать" (a scrie) sau prin expresia „перенести на бумагу" (a transpune pe hîrtie) :

(...) есть красоты
В таких картинах ; только
Перенесть их на бумагу трудно.

Şi frumuseţe-i tot ce s-a văzut ;
Numai s-o ştii reda :

(*trad. Aurel Rău*)

ambele complementare verbelor „петь" — „a cînta" şi мечтать" — „a visa" care surprind imaginaţia în stadiul de reverie şi supremă libertate. Ordonarea cuvintelor, delicata operaţie de dozare, măsurare şi combinare a materialelor limbii, instituirea rigorii sînt tot atîtea căi prin care poetul învinge greutatea materiei şi se eliberează de natură, menţinîndu-se totuşi în chiar inima ei. Expresii ca : „*созвучье* слов живых" (armonia cuvintelor vii), „*мерный* звук твоих могучих слов" (sunetul armonios al cuvintelor tale profetice) surprind starea paradoxală a cuvîntului poetic de a fi în acelaşi timp „făcut", „calculat" şi „natural".

Valoarea poetică fiind rezultanta conlucrării acestor două momente, Lermontov respinge simpla imitare a „naturalului", care, transpus pur şi simplu în planul poeticului, generează falsul şi vidul ideatic.

El previne şi asupra pericolului abdicării de la poetic prin supralicitarea momentului tehnic. Cînd autorul intervine, indiscret şi inoportun, cu reguli şi percepte învăţate, violentînd cadenţa intimă a scrisului artistic (pe care Lermontov o sugerează prin frumoasa expresie : „на мы-

сли нижутся слова" — cuvintele merg în cadența gîndului), atunci din scriitor el se transformă în actor sau orator, redus la rolul de a vorbi în scris :

Поверь : для них смешон твой плач и твой укор,
Своим напевом заученным,
Как *разрумяненный* трагический *актер*,
Махающий мечом картонным

Ridicul ești, mă crede, cu plînsu-ți monoton,
Cu melopeea ta pe rime pusă,
Ca-n scenă măscăriciul cu spadă de carton,
Într-o tiradă spusă și răspusă !

(*trad. Sanda Arbore*)

Faptul că artistul stăpînește cuvintele prin meșteșug : „размеренный стих" (vers calculat), „заученный напев" (melodie învățată) îi creează responsabilități față de limbă, pe care trebuie s-o mențină în simplitate, firesc și noblețe („простой и гордый твой язык" — limbă simplă și mîndră) :

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет *язык простой*
И страсти голос благородный ?

Cînd oare-n Rusia aridă
Părăsind falsul și minciuna
Gîndul va găsi o limbă simplă
Și va dobîndi glasul nobil al simțirii ?

În citatul de mai sus descifrăm un îndemn la sinteză și esențializare a limbajului poetic (în concordanță cu cele ce scria Pușkin în ale sale *Variațiuni după Coran* sau în *Evgheni Oneghin*), nu atît în scopul imitării realității, cît pentru a exprima și impresiona. Organizarea limbajului întru transparență și diafan („воздушный, безотчетный бред" — diafană și dezinteresată visare ; „из пламя и света рожденное слово" — cuvînt născut din flacără și lumină) sau întru forță și duritate („пророческая речь" —

cuvînt profetic; „железный стих, облитый горечью и злостью" — un vers de fier plin de scîrbă şi amar) vizează nu numai devenirea cuvîntului şi operei ca obiect, dar şi destinaţia ei de a transmite şi impresiona:

как-нибудь
Хоть тень их *перелить в другую грудь*

Doar umbra lor măcar s-o pot reda
(*trad. Aurel Rău*)

Operaţia „перелить в другую грудь" (a trece, a turna în alt piept, în altă inimă) integrează relaţiei artistice şi termenul *receptor*, surprinzînd cea de a treia accepţiune lermontoviană a limbajului poetic ca relaţie de la *eu* la *tu*. Întrebărilor de pînă acum: „pe ce cale" şi „cum" devine opera li se adaugă întrebarea „pentru ce" există ea („зачем, „к чему"). Prin această întrebare, prezentă într-o formă sau alta pe tot parcursul activităţii lui creatoare, poetul a încercat să-şi lămurească rosturile artei, să caute poeziei o justificare în faţa vieţii. Răspunsul l-a aflat nu privind opera în sine, ci raportînd-o la om şi la timp (prezent sau viitor), incluzînd-o în sistemul operă-cititor, care, după cum se ştie, presupune o multitudine de probleme şi relaţii, în mare parte sesizate de poet şi prinse în succinte expresii poetice.

Pentru cine frecventează creaţia lui Lermontov se impune cu evidenţă constatarea că aceasta a izvorît dintr-o acută nevoie de confesiune şi comuniune cu oamenii. Însuşi poetul exprimă această imperioasă dorinţă în cuvinte impresionante:

Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но слов,
Не нахожу и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь

Simt focul viu al patimilor nalte,
Dar vorbe n-am; Stă gata să tresalte.

Mi-aş da şi viaţa de-aş putea
Doar umbra lor măcar s-o pot reda

(*trad. Aurel Rău*)

În mod firesc, cuvîntul, opera îi vor apărea ca semne ce vehiculează şi transmit o nouă realitate spirituală de natură conceptuală, afectivă şi imaginativă al cărei destinatar este ascultătorul („слушатель") sau cititorul („читатель") plasat nu undeva în afara operei ca presupus receptor ideal şi abstract, ci inclus în chiar corpul ei ca real colocutor al poetului. *Tu*, ascultător sau cititor, apare în mai multe variante : „мой друг" (prietene), „моя мадонна", „любимая" (madona mea, iubito), „вы" (voi), „народ" (popor) „журналист" (jurnalistul, criticul), „публика" (publicul cititor). Relaţia operă-receptor, necesară şi obligatorie, este surprinsă de Lermontov în expresii succinte :

(...) Кто
Толпе *мои расскажет думы*

Cine să arate
Mulţimii gîndurile toate ?

(*trad. Virgil Teodorescu*)

sau în situaţii-tablou care devin motiv poetic : bardul, cîntăreţul se produce în faţa mulţimii (*Melodia rusească*, 1829, *Cîntecul bardului*, 1830, *Ultimul fiu al libertăţii*, 1830), cititorul stă în faţa textului sau discută cu scriitorul.

Relaţia operă-receptor alătură responsabilităţii scriitorului în faţa cuvîntului responsabilitatea lui în faţa cetăţii. Ca şi decembriştii şi, mai ales, Puşkin (cu ale sale *Poetul*, *Exegi monumentum*, *Prorocul*), care vedeau în poet nu numai un ales al zeilor, ci şi un *civis* („гражданин"), Lermontov urmăreşte să satisfacă exigenţele artei cu rigoarea datoriei („долг", „назначенье"). Capacitatea de a surprinde vuietul timpului ce va să vină :

И вдаль грядущую, закрытую пред нами,
Духовный взор его смотрел

Şi-n depărtarea viitorului, ascunsă ochilor noştri,
Sufletul lui privea.

capacitatea de a vedea și de a ști toate („всеведенье пророка"), puterea pe care o are asupra cuvintelor și sufletelor oamenilor („Его слова пророчески звучали") îi conferă poetului datoria de a conduce și educa mulțimile întru spirit, de a incendia lumea cu flacăra purificatoare a speranței și cuvîntului nimicitor: „E nevoie acum de leacuri amare, de adevăruri caustice" (*Un erou al timpului nostru*).

Conștiința datoriei conturează un etos al nobleței care va însemna nu numai „saltul peste realitate" [4], dar și intrarea, prin luptă, în realitate și istorie. În numele unei solidarități umane care traduce voința de osmoză universală întru armonie și demnitate a ființei, poetul, care-și construiește propriul timp prin actul creației, este chemat să construiască și timpul semenilor săi. Demnitatea pe care și-o reclamă întreaga speță umană îl ridică la luptă împotriva divinității, fără nădejdea izbînzii sau măcar a cunoașterii puterii adversarului (*Din plin îți mulțumesc*, *Rugăciune*, *Demonul*). Aceeași demnitate, răzbătînd din plînsetul și vaietul mulțimii, îl cheamă în istorie, la fapta care să purifice și să îmbărbăteze:

Так некогда в степи безводной
Премудырй пастырь Аарон
Услышал плач и вопль народный
И жезл священный поднял он,
И на челе его угрюмом
Надежды луч блеснул живой,
И тронул камень он немой —
И *брызнул ключ* с приветным шумом
Новорожденною струей.

Așa, cîndva în pustiul arid
Preaînțeleptul preot Aaron
Auzind bocetul mulțimilor
Ridică sceptrul sfînt
Și pe fruntea lui mohorîtă
Străluci raza speranței.
Atinse piatra mută

[4] M. Ralea, *Explicarea omului*, în *Scrieri*, I, București, 1972, p. 268.

Şi izvorul izbucni susurîndu-şi prieteneşte
Unda proaspătă.

În cadrul relaţiei operă (cuvînt poetic) — receptor, poetului i se relevă cu mai multă claritate funcţiile poeziei, pe care G. Durand le numeşte „funcţie a speranţei" şi „ordonare a fiinţei conform unui ce mai bun" [5]:

Веру гордую в людей и жизнь иную

Credinţa mîndră-n oameni şi-n viaţa lor mai bună
(*trad. Ioan Horea*)

Наш прах лишь *землю умягчит*
Другим, чистейшим существам.
. . . .
Станут течь их дни,
Невинные, как дни детей.

Osemintele noastre vor îndulci doar pămîntul
Pentru alte fiinţe mai pure ...
Şi zilele li se vor scurge
Nevinovate, ca zilele copiilor.

În contextul acestei înţelegeri a funcţiilor poeziei, Lermontov pretinde poetului un integralism al facultăţilor care ţine de subordonarea cuvîntului la viaţă în sens larg. Imaginaţia nu-i va apare doar ca refugiu afectiv şi spiritual, ci şi ca auxiliar al acţiunii. De aceea în loc de „cuvînt", „gînd" („слово", „мысль"), sau împreună cu acestea, el zice „faptă" („дело", „подвиг"), înţeleasă ca sacrificiu de sine întru veşnicirea fiinţei:

(...) неведомый пророк
Мне *обещал бессмертие* и живой
Я смерти отдал все, что дар земной

De nemurire un profet mi-a spus
Şi-o pun decît pe toate mai presus
(*trad. Aurel Rău*)

---

[5] G. Durand, *op. cit.*, p. 515 şi 533.

întru desființarea nimicului, instaurat de rîvna de stăpînire a stupidității :

> О, как мне *хочется смутить веселость их*
> И дерзко *бросить им в глаза железный стих*
> Облитый горечью и злостью !..
>
> Ah, cît aș vrea să tulbur surîsul lor de gheață
> Și-un vers de fier și pară să le arunc în față,
> Mistuitor în flăcări de scîrbă și amar !
>
> (*trad. Ioan Horea*)

și întru identificarea naturii lucrurilor.

Aceste ipostaze ale faptei poetice sînt consubstanțiale, motiv pentru care Lermontov le sugerează prin aceeași imagine, imaginea *poetului-luptător*. Voința de a accelera istoria și timpul, dorința de prezentificare a viitorului conferă acestei imagini o structură mesianică, predispune simbolismul să se organizeze în povestire dramatică sau istorică. Elementul structurant va fi, în acest caz, simbolica iudeo-creștină, dezvoltată în parabole ale luptei și sacrificiului (*Melodii ebraice*, 1837, *Trei palmieri*, 1839, *Poetul*, 1838, *Profetul*, 1841) :

> Провозглашать я стал любви
> И правды чистые ученья :
> *В меня* все ближние мои
> *Бросали* бешено *каменья*.
>
> Am propovăduit iubire
> Și adevăr, am căutat,
> Dar cei din preajmă-mi, răi la fire,
> Cu pietre-n mine-au aruncat.
>
> (*trad. Al. Philippide*)

Pentru a obține această imagine, poetul apelează și la mitologia modernă a revoluției pe care o rezumă destinul lui Byron, Pușkin, Chénier, I. A. Odoievski, destin împlinit întru ceea ce el numește „дело общее" — cauză comună (*15 iulie 1830*, *Din A. Chénier*, 1831, *Moartea poetului*, 1837, *In memoriam A. I. Odoievski*, 1839). În

consecinţă, cuvîntul „poet" îşi interferează semantica cu aceea a cuvîntului „răscoală" (sau revoluţie), împrejurarea prilejuind dezvoltarea imaginii *poetului* în expresii şi metafore ale luptei şi războiului : poetul este nu numai *proroc*, dar şi *cavaler* („рыцарь"), *luptător* („боец"), cîntecul lui este o luptă („бой", „битва") :

Помню я только старинные *битвы*,
Меч мой тяжелый да *панцырь* железный.

Vechile lupte ca-n vis trec în fugă,
Văd şi armura şi armele grele

(*trad. Victor Felea*)

iar intrarea lui în istorie prin fapta poetică se asociază mişcării de scoatere a pumnalului :

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк !
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножон не *вырвешь* твой *клинок*,
Покрытый ржавчиной презренья ?

Te vei trezi tu oare, profet batjocorit ?
Vei scoate tu vreodată la lumină
Din teaca lui de aur pumnalul-acoperit
De jalnica dispreţului rugină ?

(*trad. Al. Philippide*)

Forţa expresivă a cuvîntului poetic, calitatea lui de cuceritor şi transformator al realului cer atribute ale durităţii, iuţelii, pe care Lermontov le alătură substantivelor vorbirii sau cîntării, precum şi înlocuitorilor lor: „*железный* стих" (vers de fier), „*могучие* слова" (cuvinte pline de forţă), „стих как *божий дух*" (versul ca duhul lui dumnezeu), „меч тяжелый" (sabie grea), „панцырь *железный*" (scut de fier), „мысли *благородные*" (gînduri nobile), „песнь *дика*" (cîntecul e sălbatic), „*булат* его хранит таинственный *закал*" (oţelul lui păstrează misterioasa călire) care, puse în vecinătatea verbelor *agendi* : „провел след" (a lăsa urmă, a produce o rană), „прорвал" (a rupt), „звенел" (a sunat), „носился" (plutea, se purta), „звучал"

(răsuna), conferă frazei poetice dinamism și forță, iar versului „sunet metalic" [6].

Izomorfismul semantic al cuvintelor „poet" și „răscoală" atrage în cîmpul de semnificație al imaginii poetului-luptător și imaginea clopotului-vestitor al vremurilor de restriște sau al victoriilor. Este foarte probabil că folosirea comparației:

Отзыв мыслей благородных
Звучал, **как** *колокол* на башне вечевой
Во дни торжетсв и бед народных.

Și versul tău în lume, duh sfînt peste toți vecii,
Își răspîndea înalta lui solie
Cum clopotul, pe vremuri, suna în turnul Vecii
Și la restriște și la bucurie.

(*trad. Al. Philippide*)

nu se datorește atît tradiției poetice romantice, mai vizibilă în poezia de început *Dimineața de iarnă*, 1831:

Всегда один,
Высокой *башни мрачный властелин*,
Он возвещает миру все, но сам-
Сам чужд всему, земле и небесам.

Mereu singur,
Stăpîn mohorît al înaltului turn
Vestește lumii totul;
El însuși rămînînd străin pămîntului și cerului.

care surprinde condiția de inadaptat și însingurat a creatorului („один"—singur, „чужд"—străin), cît contactului lui Lermontov cu istoria Rusiei, interesului său constant pentru republica novgorodiană. Că lucrurile stau așa ne-o dovedește comunitatea de vocabular dintre *Poetul* și poeziile *Ultimul fiu al libertății*, *Salutul meu, sfînt leagăn* precum și prezența cuvîntului „веча" (adunare a poporului în vechiul Novgorod, devenită simbol al republicii și independenței), alături de „поэт" (poetul), „колокол" (clopotul), care, cum se poate vedea, în poezia *Poetul*, îmbogățește

[6] V. G. Belinski, *op. cit.*, IV, p. 502.

semantica imaginii poetului-luptător cu sensul de „participare", „angajare" în numele mulțimii. Prin imaginea poetului-pumnal și poetului-clopot, Lermontov reclamă locul cuvenit poetului în cetate, loc pe care l-a pierdut, neînțeles și alungat (*Profetul*) sau degradat printr-o destinație improprie (*Moartea poetului, Poetul*). Autentica vocație de luptător a poetului pe care o trădează simbolistica luptei și războiului, energia și forța frazei lui poetice, îl desolidarizează, în ironie și autoironie, de scriitorul abdicat de la condiția de *vates* (*În darul tău nu crede*, 1839). Acceptînd perfid opinia mulțimii naive („черни простодушной") pentru care nimic nu are preț dacă nu-și dovedește utilitatea practică imediată :

На что нам знать твои волненья

Căci nouă ce ne pasă de-ar suferi și cum ?

(*trad. Sanda Arbore*)

Lermontov accentuează în poezia *În darul tău nu crede* spiritul de joc al poeziei, introduce o vivacitate spirituală liberă care-i permite să se întrebe, în același timp, dacă există demnitate pentru artă în afara responsabilității și vieții, și care trebuie să fie condiția acelora cărora ea le este destinată.

În acest context, poetul aduce în discuție responsabilitatea cititorului în fața operei de artă, necesitatea ca și el să posede o artă, arta „impresiei" : „должно ощущать" (trebuie să simtă, să perceapă). Deși recunoaște că gestul de artă nu are nevoie de un public care să-l măgulească, că arta nu este un apendice de vulgarizare, Lermontov este preocupat de destinul poeziei nu numai în eternitate ci și în spațiul lui „acum". Titlul poeziei *Jurnalistul, cititorul și scriitorul* din 1840 este sugestiv pentru această preocupare a poetului. Scriitorul, pus în fața criticului (gazetarului) și cititorului propune, de fapt, o problematică specifică sociologiei literaturii : creație, succes, durată, influența generală a literaturii asupra societății, soarta ei socială în timp și spațiu.

Folosirea a două categorii distincte de cuvinte pentru a nominaliza receptorul : читатель" (cititorul), „публика"

(publicul), pe de o parte, şi „журналист" (gazetar), „критик" (critic), pe de altă parte, atestă că Lermontov deosebea două feluri de a citi poezia definite de D. Alonso ca „prima cunoaştere a operei poetice" şi „a doua cunoaştere a operei poetice" [7]. Prima cunoaştere poetică este cea a cititorului, a publicului pentru care arta poate fi o simplă petrecere a timpului sau, dimpotrivă, o şcoală de educaţie a gîndirii şi simţirii, un prilej de regăsire a propriei fiinţe şi de suscitare a speranţei :

Как *отдыхает ум и грудь,*
Коль *попадется* как-нибудь
Живое, свежее творенье.

Ce odihnă aduce sufletului şi minţii
O creaţie vie şi plină de prospeţime.

Pentru a ajunge la esenţa poeziei, cititorului i se cere nu numai capacitate impresivă :

Холодный слушатель есть камень
. . . .
Он станет толковать, что *должно ощутить* ;
В простом не видя совершенства,
Он не привык прекрасное ценить.

Va sta să judece ce trebuie să simtă
În cele simple nevăzînd desăvîrşirea,
Frumosul n-a deprins a-l preţui.

ci şi educaţie, pregătire estetică : „Publicul nostru este încă atît de tînăr şi atît de naiv (. . .) e pur şi simplu slab pregătit (*Un erou al timpului nostru*). Educaţia estetică, pregătirea („воспитана"—este educată ; „неприготовленный взор" — ochi nepregătit) sînt necesare nu numai operaţiei de evaluare a operei („прекрасное *ценить* ") ci şi prevenirii unor efecte nedorite pe care ea le-ar putea avea pentru viaţa socială :

---

[7] D. Alonso, *op. cit.*, p. 24 şi, respectiv, 164.

К чему толпы неблагодарной
Мне *злость* и *ненависть навлечь*
Чтоб *бранью назвали коварной*
Мою пророческую речь ?
Чтоб тайный *яд страницы знойной*
Смутил ребенка сон покойный
И *сердце слабое увлек*
В свой необузданный поток ?

De ce-aş atrage ura şi dispreţul
Mulţimii nerecunoscătoare ?
Pentru ca ocară să considere
Cuvîntul meu profetic ?
Pentru ca tainica otravă a slovei de foc
Să tulbure somnul liniştit al copilului
Şi să atragă inimile slabe
În şuvoiul pustiitor ?

Forţa de propagare a artei, puterea ei de persuasiune îşi pot pierde funcţia lor benefică dacă nu-şi găsesc publicul adecvat şi timpul propice. De aici, necesitatea celei de a doua cunoaşteri poetice, cea a criticului, înregistrator de generoasă amplitudine, care este chemat să creeze acest public şi să grăbească timpul idealei receptări a operei. Respingînd, în expresii virulente, platitudinea interpretării, lipsa de adîncime şi superficialitatea lecturii critice : „(. . .) această carte a avut de suferit de pe urma credulităţii nefaste pe care au avut-o unii cititori, şi chiar cîteva reviste, faţă de sensul literal al cuvintelor" (*Un erou al timpului nostru*, trad. Al. Philippide). Lermontov propune o critică definită de gestul înţelegerii („внимать"), de încredere în adevărul şi raţiunea artei („верить") şi de maximă deschidere prin sensibilitate („ощутить") :

Стану т *верить* и *внимать*
Повестн ованью горькой муки

Că oamenii vor asculta
Balada chinului prin mine,
Şi frunţile îşi vor pleca
La armoniile divine ...
(*trad. Sanda Arbore*)

Considerată în raportul său cu receptorul, opera apare ca mijloc prin care conştiinţa scriitorului se comunică altor conştiinţe. Caracterul dialogal al raportului eu-tu, implicat oricărei opere, în cazul poeziei *Jurnalistul, cititorul şi scriitorul* este marcat de însăşi structura dramatică a textului. Aici, *eu*, tu_1, tu_2, tu_n se delimitează la nivelul discursului poetic prin cuvîntul propriu. Tensiunea dialogală a eurilor nu mai este supusă unei singure voci, cea a autorului (cum se întîmpla în *Trei palmieri*, *Profetul*, *Darurile Terekului*, piese cu tendinţă vădită spre structurare dramatică, dar păstrînd totuşi forma consacrată a discursului liric), ea este lăsată să se manifeste în libertate şi să ia forma dialogului dramatic. Puterea de a voi eliberează aceste euri (cititorul, gazetarul, scriitorul) de sub tutela autorului, punîndu-le sub un control moral obiectiv şi introducîndu-le în timpul dramatic şi epic. Nu întîmplător, tocmai în această perioadă (1838—1841) Lermontov îşi găseşte formula proprie pentru lirica narativă şi cu personaj, descoperă principiile epicului în proză după ce se experimentase întîi în proza lirică (*Vadim*).

Interesat de justeţea cuvîntului, de acţiunea lui în real, Lermontov îşi pune şi problema adevărului poeziei în faţa adevărului existenţei umane. Ispitit la un moment dat să acorde întîietate realismului existenţei în faţa artei :

Но песнь — все песнь ; а жизнь — все жизнь !
Он спит последним сном !

Dar cîntecu-i cîntec şi viaţa-i viaţă !
El doarme somnul de veci.

recunoscînd că pentru cei nealeşi e important adevărul tragic al existenţei care, în esenţa ei, este mai presus de viaţa creată :

Взгляни : перед тобой играючи *идет*
Толпа дорогою привычной ;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.
. . . .
Поверь : для них смешон твой плач и твой укор

Privește cum pe calea cea largă trec mereu
Aceiași oameni – prea cumintea gloată:
Pe chip-abia un cearcăn săpat de traiul greu,
Și nevăzută-a lacrimilor pată ...
Ridicul ești, mă crede, cu plînsu-ți monoton.

(*trad. Sanda Arbore*)

Lermontov, fără orgoliul atîtor creatori care l-au precedat sau urmat, exaltă curajul artei și artistului de a se constitui pentru ceea ce nu există, de a prospecta posibilul și, prin aceasta, de a conferi timpului și spațiului continuitate și unitate întru ființă. În acest context, cuvîntul și opera îi apar ca mod de a fi, în timp, și dincolo de timp:

Боюсь исчезнуть совершенно.
Хочу, чтоб труд мой вдохновенный
Когда-нибудь увидел свет

Mă tem că pier fără de urmă.
Și-aș vrea ca focul ce mă scurmă
Să iasă cîndva la lumină.

(*trad. H. Grămescu*)

cu sine și cu alții:

Станут верить и внимать
Повествованью горькой муки.

Că oamenii vor asculta
Balada chinului prin mine

(*trad. Sanda Arbore*)

încît starea de excepție a poetului pe care atît de des o are în vedere, în ultimă instanță, pare a avea nu semnificația orgoliului „supraomului" sau a unei „superumanități" cum au fost înclinați să creadă D. S. Merejkovski[8] și Vl. Soloviev[9], ci sensul unei posibile umanități și a unei posibile libertăți umane. Semănător de gînduri și simțire în veac:

---

[8] D. S. Merejkovski, *Lermontov. Gogol*, p. 5.
[9] Vl. Soloviev, *op. cit*.,

Не *бросивши векам ни мысли плодовитой,*
Ни гением начатого труда.

... vom străbate
Prin veac fără o faptă, un gînd nemuritor,
Căci geniul ce deschide cărări necercetate
Nu și-a mai spus cuvîntul cerut de viitor.

(*trad. Sanda Arbore*)

poetul este văzut în lungul șir al „lucrătorilor" (cu străbuni și urmași — „предки", „потомок") prin care umanitatea este și devine, nu dincolo de lume, ci cu lumea, în comuniune cu aceasta și în deplină libertate de sine. Deci, iată că Lermontov ne dovedește, ca mulți alți mari creatori ai lumii, că întoarcerea poeziei spre sine nu poate avea semnificația închiderii sau refuzului vieții, că, dimpotrivă, ea devine cea mai largă deschidere spre ființă, afirmare a acesteia în ipostaza ei de cea mai aleasă și fecundă libertate.

INDICE DE NUME

H

I

J

K

L

M

N

O

P

R

S

Ş

T

U

V

W

Z

CUPRINS

Redactor : DOINA FLOREA CIORNEI
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1983. Format 54×84/16. Coli tipo 9,75
Bun de tipar la 12.V.1983
Editura Junimea, str. Gheorghi Dimitrov nr. 1
IAŞI—ROMÂNIA



Tipărit la Intreprinderrea poligrafică Iaşi
str. 7 Noiembrie nr. 49
sub cd. 331